فلسفہ اور ادبی تنقید

ڈاکٹر وحید اختر

فلسفہ اور ادبی تنقید

ڈاکٹر وحید اختر

کتابت :- علی احمد
طباعت :- نامی پریس
اشاعت :- مئی ۱۹۷۲ء
تعداد :- ۶ سو
قیمت :- Rs 17 =/-

انتساب

ڈاکٹر خورشید الاسلام کے نام

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میرؔ سے صحبت نہیں رہی

ترتیب

تیسرا حصّہ: تنقیدی مطالعے

پہلا حصّہ

نظریات و مباحث

حرفِ آغاز

تخلیق و تنقید

(۱)

ہماری زبان میں شاعر اور نقاد دو الگ الگ شخصیتیں مانی جاتی ہیں۔ تخلیق اور تنقید کو جداگانہ افراد کے سپرد کرنے کا رواج اس وقت سے ہوا، جب کچھ علمائے ادب نے بطور خود ادب و شعر کی رہنمائی، فنکاروں کی تعلیم، شعوری تربیت، اور اصلاح کا فرض اپنے اوپر عائد کر لیا، اور گروہِ شعرا نے ان حضرات کے مطالعے سے مرعوب ہو کر، احساسِ کمتری کے ہاتھوں، اپنے آپ کو نقادوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا۔ اُردو میں یہ صورتِ حال ہمیشہ سے نہ تھی؛ ہمارے اساتذہ نے تذکروں کی شکل میں تنقید کی داغ بیل خود ہی ڈالی تھی۔ میرؔ۔ قائمؔ، میر حسنؔ، مصحفیؔ اور شیفتہؔ کے تذکرے، انشاءؔ کی دریائے لطافت، غالبؔ کی لغت نویسوں سے قلمی معرکہ آرائی، حالیؔ کا مقدمہ شعر و شاعری ہماری تنقید کے ارتقا میں انتہائی اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آزادؔ کی آبِ حیات، اور شبلیؔ کی شعر العجم، موازنہ، تنقیدی علمی مضامین، سوانح مولانا روم، حالیؔ کی حیاتِ جاوید، حیاتِ سعدی اور متفرق مضامین، رسواؔ کے تنقیدی مراسلات و مقالات، پریم چند کے مضامین، حسرتؔ کی تنقیدیں، یگانہؔ کی تعلّیاں اور ان کے علاوہ تخلیقی فن کاروں کی لکھی ہوئی علمی کتابیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ تنقیدی نظریات کے سرچشمے بھی تخلیقی ذہنوں سے ہی پھوٹتے رہے ہیں۔ مغرب میں تنقید اور

تخلیق کا تعلق اس سے بھی زیادہ گہرا اور نمایاں رہا ہے۔ وہاں ایک ہی شخص بیک وقت شاعر، ڈرامہ نگار یا ناول نویس اور نقاد رہا ہے، اور ہر میدان میں اُس کے حق کو مانا گیا ہے۔ ہمارے یہاں ذہنی انحطاط، علمی زوال اور عام پسماندگی نے ذہنی صلاحیتوں کے اظہار کو بھی محدود خانوں میں بانٹ دیا۔ پھر ایک ایسا دور بھی آیا کہ شاعروں کی اُمت اپنے اُمّی ہونے ہی کو تمغۂ امتیاز سمجھنے لگی۔ اس دور میں شاعروں نے نقادوں کے خلاف ایک ذہنی گرہ، Complex بھی پال لی جس کا اظہار نقادوں کے خلاف لکھی جانے والی نظموں یا غزل کے شعروں میں بار بار ہوا۔ اس کے برعکس نقادوں نے مغربی علوم کے بے ربط مگر مرعوب کن اظہار، اور مغربی تنقید کے اصولوں کے میکانکی اطلاق ہی کو نقد کی بنیاد بنا کر اپنے کلچر کی روح، روایات، ادبی مزاج اور معاصر تقاضوں کو اس قدر فروعی مسائل کی حیثیت دے دی۔ گویا ان کے سمجھے بغیر بھی تنقید کا حق ادا ہو سکتا ہے۔ شبلی کی شعر العجم اور حالی کے مقدمہ کے بعد ہماری زبان میں کوئی ایسا تنقیدی کارنامہ ظہور میں نہیں آیا، جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید کے اصول متعین کرتا۔ چند صاحب نظر اور باذوق نقادوں کے متفرق مضامین نے اس سمت میں رہنمائی ضرور کی۔ لیکن اصول تنقید کی تشکیل کا کام اب تک صحیح معنوں میں شروع نہیں ہوا۔ میرے نزدیک اس کمی کا حقیقی سبب تخلیق اور تنقید کو دو مستقل بالذات اور ایک دوسرے سے آزاد خانوں میں بانٹنے کا میکانکی رویہ ہے۔ اگر ہم قدیم اور متاخر اساتذۂ سخن کی روایت سے یکسر منحرف نہ ہو جاتے اور تنقید تخلیق کے سرچشموں ہی سے اکتسابِ نور کرتی، اور اس کے پہلو بہ پہلو تنقید کا ارتقا ہوتا تو یہ صورت پیدا نہ ہوتی۔

حالی کے تنقیدی کارنامے سے انکار جہالت ہے، لیکن یہ کہنا بھی نامناسب نہ ہوگا کہ حالی نے ہماری جدید تنقید کی پہلی اینٹ ہی ٹیڑھی رکھی تھی۔ جس کی وجہ سے نقدِ ادب کی پوری عمارت میں کجی اور توازن و تناسب کی کمی نظر آتی ہے۔ ایک تو یہ کہ حالی نے مغربی ادب کے بالواسطہ مطالعے اور تنقید کے مغربی معیاروں سے خام واقفیت

کی بنا پر مشرقی اصولِ نقد سے جو انحراف کیا، اس کی وجہ سے اردو کی مختلف اصنافِ سخن
کا ان کے صحیح پس منظر میں جائزہ نہیں لیا گیا، اور ان پر مثلاً قصیدہ، مثنوی، غزل یک طرفہ
رائیں سامنے آئیں۔ حالی نے مغربی شاعری سے اخذ کیے ہوئے معیاروں اور اصولوں
کو کلچر کے فرق اور شعری ارتقا کی سمتوں کے امتیاز کے بغیر اپنے ادب پر منطبق کیا۔ دوسرے
حالی نے افادیت، مقصدیت اور اصلاح کو ہی سب کچھ مان کر نفسیاتی مطالعے، فنی تجزیے
اور دوسرے عوامل کو جس طرح نظر انداز کیا، اس کا نتیجہ انتہا پسند ترقی پسند تنقید میں
سامنے آیا۔ اس طرح حالی نے جو اصول متعین کیے، جن غیر ادبی اقدار کو ادب سے منسوب
کیا، اس کی وجہ سے ایک طرف تو وہ غالب کے ابتدائی کلام (نسخۂ حمیدیہ) سے انصاف
نہ کر سکے۔ دوسری طرف انھوں نے خود اپنی غزل پر ظلم کیا۔ حالی آزاد کے مقابلے میں شاعر
کی حیثیت سے بدرجہا برتر تھے، لیکن ناقد کی حیثیت سے آزاد کے یہاں تخلیق اور تنقید کا
رشتہ زیادہ گہرا نظر آتا ہے۔ ان کی آبِ حیات، باوجود تحقیقی کوتاہیوں اور شخصی تعصبات
کے بحیثیت مجموعی اپنے ادب کے مزاج اور روایات سے اصولِ نقد اخذ کرنے کی کوشش
ہے۔ شبلی نے شعر العجم میں تنقید کے مشرقی اصولوں کو فارسی شاعری پر، نئے حالات
اور تقاضوں کی روشنی میں، بڑی کامیابی سے منطبق کیا اور برتا ہے۔ براؤن کی تاریخ
ادبیاتِ ایران اور شبلی کی کتاب میں جو فرق ہے وہ ذوقِ سلیم اور فارسی ادب کے مزاج
سے گہری واقفیت کا نتیجہ ہے۔ براؤن کی فارسی ادب سے واقفیت شبلی کی طرح ایرانی
ادب کی روح تک نہ پہنچ سکی۔ اس سے یہ حقیقت ثابت ہوتی ہے کہ تنقید کے لیے
کسی زبان کے ادب کے مزاج اور کلچر سے پوری واقفیت، ذوقِ سلیم اور روایات کا عرفان
بہت ضروری ہے۔ اسی کے ساتھ تنقید کا بنیادی کام یہ بھی ہو کہ وہ اپنی زبان کے ادب
کی روشنی میں اصول متعین کرے۔ ادبی سرمایہ بنیاد ہے، اور تنقید اس سے ماخوذ ہوتی
ہے۔ ہمارے بیشتر نقادوں نے اس فطری تعلق کو الٹ دیا، وہ اصول یا نظریے کو ادبی
تخلیق پر اولیت دینے لگے۔ تخلیق نظریے یا اصول کو سامنے رکھ کر نہیں وجود میں آتی،

بلکہ نظریے اور اصول تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں۔

اردو کے اکابر ناقدین میں کلیم الدین نے مختلف اصناف کا جائزہ لے کر ان کے اصول نقد متعین کرنے کی کوشش کی، آجکل وہ اصول نقد پر بنیادی کام بھی کر رہے ہیں، مگر ان کے یہاں بھی مغربیت اور اس کے نظریات، اقدار، اصول اردو ادب کے مزاج اور روایات پر فوقیت رکھتے ہیں، اسی لیے ان کی تنقید کو مغرب زدگی اور انتہا پسندی کا نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ کسی اور اہم ناقد نے اصول نقد متعین کرنے کے اساسی کام کی طرف توجہ ہی نہیں کی۔

ترقی پسند تحریک نے تنقید کو فروغ دینے میں نمایاں حصہ لیا۔ اسی زمانے میں مغربی تنقید کے مختلف مکاتیب کو بھی اردو ادب میں روشناس کرایا گیا، حلقہ ارباب ذوق، بطور خاص میراجی کی تنقید نفسیاتی تنقید کے قریب ہے۔ جمالیاتی تنقید کا سراغ تاثراتی تنقید (نیاز، مجنوں، فراق) کی تحریروں میں مل سکتا ہے۔ سماجیاتی اور سائنٹفک نظریات تنقید کو ترقی پسند ناقدین (اختر رائے پوری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر علیم، عزیز احمد، احتشام حسین، سردار جعفری، ممتاز حسین وغیرہ) نے فروغ دیا۔ ترقی پسند ناقدین کے یہاں سماجی حقیقت پر اتنا زور دیا گیا کہ اسی کو کل ادب سمجھ لیا گیا۔ اختر رائے پوری کی انتہا پسندی سے لے کر موجودہ ترقی پسند تنقید میں توازن کی تلاش کے باوجود یہ تنقید بھی بڑی حد تک یک طرفہ رہی ہے، لیکن ان نقادوں کے وہ مضامین جہاں مختلف عوامل و محرکات (نفسیاتی، جمالیاتی، فنی) سماجی حقیقت سے آمیز ہو کر سامنے آئے ہیں، تنقید کی کامیاب مثالیں ہیں۔ پچھلے چند برسوں میں انتہا پسندی کے زوال کے بعد ترقی پسند تنقید غیر سماجیاتی عوامل اور اقدار کو بھی اہمیت دینے لگی ہے۔ لیکن چند افراد کو چھوڑ کر بیشتر ترقی پسند ناقدین (جن میں نئے ترقی پسندوں کی اکثریت ہے) ابھی تک فارمولوں سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، جن کی وجہ سے تنقید تخلیقی عمل کی بازآفرینی کے بجائے میکانکی عمل بن جاتی ہے۔ احتشام حسین، سردار جعفری اور ایک حد تک ممتاز حسین ترقی پسند ناقدین میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے ابتداً تاثراتی تنقید سے کی، پھر سماجیاتی اور مارکسی تنقید کے اصولوں کو اردو میں متعارف کرایا، جمالیات پر بھی انھوں نے کتاب لکھی، کلاسیکی شاعری پر بھی اچھے مضامین لکھے۔ ان کے یہاں سماجیاتی نقطۂ نظر کی چھاپ گہری رہی ہے، مگر انھوں نے دوسرے عوامل کو بھی خاطر خواہ اہمیت دی جس کی وجہ سے ان کی تنقید محض نظریاتی اصولوں کی تشریح سے بلند نظر آتی ہے۔ آل احمد سرور کے یہاں بھی ہم کو تنقید کا ہمہ جہتی (Multi-Dimensional) رویہ ملتا ہے۔ ایک زمانے میں انھوں نے بھی نظریے کی اہمیت پر زور دیا، یہ رویہ سماجیاتی عوامل ہی پر تھا، لیکن وہ کبھی یک رخے پن کا شکار نہیں ہوئے۔ حسن عسکری کی بعض تنقیدوں میں بھی میراجی کی طرح گہری ادبی بصیرت ملتی ہے۔ مگر وہ ہر دور میں کسی نہ کسی انتہا کے اسیر رہے ہیں۔ خورشید الاسلام کے مجموعے تنقیدیں کے بعض مضامین، بالخصوص "امراؤ جان ادا" اچھی تنقید کی مثالیں ہیں، ایک طرف تو وہ آزاد اور بجنوری کے مکتبِ تنقید سے متعلق ہیں، دوسری طرف ان کے یہاں سماجی حقیقت پسندی کا بھی گہرا اثر ہے۔ ان دو رجحانات کے امتزاج نے ان کی تنقید کو دوسروں سے منفرد کر دیا، مگر افسوس یہ ہے کہ انھوں نے معاصر ادب کی تنقید پر کوئی توجہ نہ کی۔

ہمہ جہتی رویے کا فروغ آزادی کے بعد ہوا، اس دور میں تنقید کو تخلیق کاروں نے پھر سے اپنانا شروع کیا، جس کی وجہ سے تخلیقی عمل کے وہ عوامل و عناصر جو خالص نقادوں کی نظریہ سازی کی وجہ سے نظر انداز ہو گئے تھے، سامنے آنے لگے۔ اس دور میں شاعر نقادوں اور افسانہ نگار نقادوں کے علاوہ ایسے نقاد بھی ابھرے جنھوں نے تخلیق کے عمل کو براہِ راست نہ سہی بالواسطہ طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ادبی مباحثوں اور مناظروں نے بھی تخلیقی فن کاروں کے تنقیدی شعور کو جلا دی۔ اگرچہ افراط و تفریط، انتہا پسندی اور فارمولا بازی یہاں بھی نئے لباس میں داخل ہو گئی، مگر مجموعی طور پر تنقید یک رخے پن سے آزاد ضرور ہوئی۔ اور سب سے اچھی بات یہ ہوئی کہ نقاد اور شاعر کی دوئی ختم ہونے لگی۔

اب تنقید چند پیشہ ور ناقدین ہی کا نہیں، شاعروں اور افسانہ نگاروں کا بھی منصب سمجھی جانے لگی ہے۔

اردو میں نئے اور پرانے تنقید لکھنے والوں کی تعداد خاصی ہے، میں نے جن ناقدین کے نام لیے یا مثالیں دی ہیں، ان کا حوالہ چند رجحانات کو نمایاں کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ دقیع اور اہم ناقدین ان کے علاوہ بھی ہیں۔ لیکن میں یہاں اردو تنقید کے کارناموں کا جائزہ نہیں لینا چاہتا۔ اس لیے کہ ایک تو یہ موضوع پورے مقالے کا متقاضی ہے، دوسرے یہاں یہ تذکرہ بے محل بھی ہوگا۔ میرا مقصد صرف یہ واضح کرنا تھا کہ حالی سے جس روایت کی ابتدا ہوئی، اس نے ایک تو تنقید کو یک رخے پن کا بیمار بنا دیا، اس کا علاج بعد کی تحریکیں بھی پورے طور پر نہ کر سکیں، دوسرے حالی کے برخلاف یہ بھی ہوا کہ ہماری زبان میں تنقید اور تخلیق میں دوئی پیدا ہوگئی، تخلیق کاروں اور ناقدین کے دو مستقل بالذات طبقے بن گئے۔ چند شاعر تو تنقید میں دلچسپی لیتے رہے، مگر ناول و افسانہ لکھنے والوں میں سوائے عسکری اور بعد میں انتظار حسین کے، کسی نے تنقید کو تخلیق کے شانہ بہ شانہ ایک منصب سمجھ کر قبول نہیں کیا۔ اسی لیے افسانے اور ناول کی تنقید شاعری کی تنقید کے پہلو بہ پہلو خاطر خواہ ترقی نہیں کر سکی۔

اردو ادب کی موجودہ صورت حال اس سے مختلف ہے، اس وقت خالص نقادوں سے بڑھ کر شعرا میں بھی تنقید لکھنے والوں کی بڑی تعداد موجود ہے۔ یہ ایک نیک فال ہے لیکن اس کا دوسرا رخ بھی ہے، جس میں خطرات اور انتہا پسندی کے امکانات بھی موجود ہیں۔ تخلیق کار کو نقاد کی گرفت سے آزاد ضرور ہونا چاہیے، اور کبھی کبھی واقعی اس کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ نئے رجحانات اور ادبی اقدار کی تغیر کے لیے خود تخلیق کرنے والے سامنے آئیں۔ یاد ش بخیر ایک زمانہ وہ بھی تھا، جب ہندی کے ادیب اور انگریزی کے پروفیسر رام بلاس شرما اردو کے ادیبوں، شاعروں کو نظریاتی تعلیم کے ساتھ سماجی اور ادبی شعور کی بھی تربیت دیتے تھے، اس مصنوعی فضا سے آزادی حاصل کرنا ادیبوں کے لیے

ضروری تھا۔ سماجی اور ادبی شعور کی تربیت درس گاہوں یا نظریوں کے ذریعے بہت کم ہوتی ہے، تخلیق کی تجربہ گاہ میں زیادہ ہوتی ہے اس کے لیے ذہن کی نظریات سے آزادی بڑی حد تک لازمی ہے۔ فکر، وجدان، احساس اور جذبے کو فن کی اساس ادیب کے اپنے انفرادی تجربات فراہم کرتے ہیں۔ اس لیے تخلیق کی تنقید سے آزاد نشوونما ایک ناگزیر ضرورت ہو۔ تخلیق کے عمل اور تجربے میں ادیب خود اپنے اوپر کچھ پابندیاں عائد کرتا ہے، کیونکہ یہ عمل بھی ایک حد تک شعوری ہوتا ہے۔ تخلیق کا عمل خود انتخابی ہوتا ہے۔ ادیب زندگی میں کسی نہ کسی نقطۂ نظر، فلسفے اور سماجی انفرادی رویے کے ساتھ کچھ اقدار کو مانتا ہے۔ یہ تصورات و اقدار ایک طرف تو اس کی تخلیقات کی صورت گری میں اہم رول ادا کرتے ہیں اور دوسری طرف تخلیقی عمل ان اقدار و تصورات کو تخلیقات کی بھٹی میں پگھلا تپا کر احساس کی روشنی اور جذبے کی آگ عطا کرتا اور جامد، مجرد تصورات کو زندہ قوتیں بناتا ہے۔ اس عمل میں وہ تصورات و اقدار جو احساس اور جذبے کی تب و تاب سے محروم رہ جاتے ہیں خود بخود ساقط کر دیے جاتے ہیں۔ شاعر کی تخلیق ہی اس کی تنقیدی نظر کا سب سے روشن آئینہ ہے۔ تنقید کو اسی آئینے سے نظر لینی چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ تمام ادیب شاعر اس غیر شعوری تنقیدی نظر کو شعور کی سطح پر برتنے کی اہلیت نہیں رکھتے، کیوں کہ اس کام کے لیے محض تخلیقی تجربہ کافی نہیں، مشاہدہ، مطالعہ، روایات کا عرفان، ہمعصر زندگی کا اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ گہرا ذاتی تجربہ جو بھی ذاتی موضوعی رویے کو ایک حد تک غیر شخصی، کائناتی اور معروضی بنا سکے، ضروری ہے۔ ان شرائط کو ایک خالص نقاد بھی پورا کر سکتا ہے، اور اس کی تنقید معنی خیز، اہم و قیع ہو سکتی ہے بشرطیکہ وہ تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کا محرم ہو، ان میں گم نہ ہو جائے۔ اس طرح تنقید کا فرض ایک باشعور اور نظرور شاعر کی طرح ایک خالص نقاد بھی بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ ایسا نقاد بالفعل تخلیق کار نہ ہوتے ہوئے بھی بالقوہ تخلیق کار رہتا ہے۔ ایسا نقاد ایک شاعر نقاد کے مقابلے میں معروضی رویہ اختیار کرنے کا زیادہ اہل ہوگا۔

اس طرح تنقید موضوعی ذاتی اور نجی تجربے کی تفسر کے خطرے سے بھی آزاد رہ سکتی ہے۔

یہی وہ خطرہ ہو جس کے امکان کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔ کسی شاعر کی تنقید بڑی حد تک اس کے ذاتی تخلیقی عمل کا تکملہ اور اس کی اپنی شاعری کا دفاع یا جواز ہوتی ہے۔ پھر شاعر کے ذاتی تعصبات و تاثرات غیر شاعر کے مقابلے میں عام طور پر زیادہ شدید اور انتہا پسندانہ ہوتے ہیں جس کی وجہ سے تنقید یک رخے پن کا بھی شکار ہو سکتی ہے اور ذاتی تاثرات کا اظہار بھی۔ ان خطرات سے بچنے کے لیے شاعر نقاد کو خود تنقیدی کا بھی بہت زیادہ خوگر ہونا چاہیے۔ ایسے شاعروں ادیبوں کے جائزے اور محاکمے میں جن کا ادبی مزاج اخود سے مختلف ہو، زیادہ وسیع النظری کا ثبوت دینا لازمی ہے۔ مثال کے طور پر میں انشا، اکبر، داغ، امیر، شاد عارفی یا معاصر شعراء میں ظفر اقبال عادل منصوری اور بعض دوسرے شعرا کی ایسی شاعری کر ہی نہیں سکتا، اور نہ کرنا پسند کروں گا۔ لیکن جب ان میں سے کسی پر تنقید کرتا ہوں تو ان کے اپنے مزاج، رویے اور حدود کو سامنے رکھ کر انہی کے معیاروں اور اصولوں کو ہمدردانہ طور پر پرکھنا ضروری ہوں۔ طنزیہ رومانی یا غیر سنجیدہ شاعری کے معیار اور اصول دوسری قسم کی شاعری سے مختلف ہوتے ہیں۔ نظریاتی اختلاف کی بھی ادبی قدر و قیمت کے تعین میں زیادہ اہمیت نہیں ہونی چاہیے۔ نظریے کے اختلاف کے باوجود دوسرے کی شاعری ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اہم اور وقیع ہو سکتی ہے۔ تنقید کے لیے اس وسعتِ نظر کی شدید ضرورت ہے۔ البتہ جہاں خود شعر و ادب کے اصول، معیار، زبان اور فنی شرائط کی تکمیل ہی مشتبہ ہو، وہاں نقاد کو دو ٹوک بے لاگ اور سخت محاکمہ کرنے کا حق ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں شاعری اور ناشاعری، ادب اور غیر ادب کا امتیاز تنقید کی بنیاد ہو گا۔ اس جگہ اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ نظریاتی ناوابستگی کے ساتھ بھی اچھی اور اہم شاعری ہو سکتی ہے، اور نظریاتی وابستگی کے باوجود بھی بڑی شاعری جنم لے سکتی ہے۔ محض وابستگی یا ناوابستگی پر زور دینا بھی یک طرفہ پن کی علامت ہے۔

ہماری موجودہ ادبی تنقید ان اصولوں کو مدنظر رکھنے کی وجہ سے آج بھی انتہا پسندی، یک رُخے پن اور افراط و تفریط کا شکار ہے۔ اسی کے ساتھ ایک اور خرابی بھی نمایاں ہوئی ہے کہ بعد ہم نے ترقی پسند ادبی معیاروں اور نظریوں سے تو انحراف کیا، لیکن اس تحریک کے بعض امراض کو جوں کا توں برقرار رکھا، ان کے مداوا کی کوشش بہت کم ہوئی۔ ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندوں کی تنقید چند فارمولوں پر مبنی تھی۔ نظریوں یا فارمولوں کو اولیت دی جاتی تھی۔ اور ہر ادب پارے کو انہی کی قبا پہنانے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ترقی پسندی کے خلاف ردّ عمل اسی فارمولا بازی کی وجہ سے ہوا۔ ادب میں نقطۂ نظر کا تنوع، لہجوں اور اسالیب کا اختلاف، انفرادی تجربات اور احساسات کے اظہار کی آزادی، مختلف النوع موضوعات کو مناسب ہیئتوں میں برتنے کی ضرورت اس انحراف کے بنیادی محرکات تھے۔ لیکن پچھلے چند برسوں میں یہ آزادی اور تنوع ختم ہونے لگا ہے جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ جدید ناقدین نے خواہ وہ شاعر ہوں یا خالص نقاد، پھر چند فارمولے بنا لیے۔ صنعتی شہروں میں ہی وہ کرب جدید شاعری ہو سکتی ہے، تنہائی خیر ہے۔ مرگ کوشی، خودکشی، ارتکاب قتل شاعری کے اصل محرکات ہیں۔ فطرت کی طرف واپسی یا جنگل کے معاشرے کی شاعری ہی حقیقی ہے۔ ترقی پسند سماجی نظریات کی تردید جدیدیت کا رکن رکین ہے، ذات کی اسیری ضروری ہے، سماجی یا سیاسی مسائل پر لکھنا گناہ ہے، نظریاتی وابستگی بذات خود عیب ہو۔ خودکلامی، رمزیت، ابہام حسن کے لیے لازمی ہیں۔ ترسیل کی ناکامی جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، آزاد نظم اور پھر اس میں بھی نثری تحریریں ہی جدید شاعری کی سچی ہیئت کی نمائندہ ہیں، چند علایم و الفاظ (سایہ، دیمک، پرچھائیں، سورج، ذات، جنگل، تنہائی، کوا، دور، دریچے، سورج، دھوپ، برہنگی، ریل، ٹرک، تاریکی، مشین) اور انگریزی کے الفاظ کا بے محابا استعمال ہی جدید شاعری کے ہاکشن کی پہچان بن گئے، غیر سنجیدہ لب و لہجہ اور پیش پا افتادہ چھوٹے چھوٹے موضوعات ہی کو سب کچھ مان لیا گیا۔ یہ تمام خصوصیات اپنی جگہ جدید شاعری

میں ملتی ہیں، اور ان میں سے اکثر قابلِ اعتراض بھی نہیں، لیکن جب ان میں سے
کسی ایک یا دو چار کو ملا کر فارمولا بنایا جائے تو جدید شاعری کی شناخت بھی ایسے ہی
پیمانوں سے ہونے لگے گی جو ترقی پسند شاعری کے پیمانوں کی طرح تنگ، جامد اور
مصنوعی ہوں گے۔ تخلیق کا عمل ایسے تنگ خود ساختہ پیمانوں کو، بشرطیکہ وہ حقیقی
اور فطری عمل ہو، مصنوعی تقلیدی اور غیر فطری نہ ہو، خود بخود توڑ دیتا ہے۔ مگر
مشکل یہ ہے کہ ادھر یہ رویہ عام ہو چلا ہے کہ شاعری سے پہلے کوئی فارمولا بنا لیا جاتا
یا قبول کر لیا جاتا ہے۔ شعری نظریہ برسوں کی تخلیقی ریاضت کے بعد بنتا ہے، اور اس
میں بھی شاعر کے ارتقا کے ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، اسی طرح کسی شاعر کا لہجہ
ایک دن میں کوئی مخصوص لہجہ اختیار کر لینے یا مروجہ فیشن کے مطابق کسی لہجے کی نقل
شروع کر دینے سے نہیں بن جاتا۔ لہجہ اور اسلوب بھی آہستہ آہستہ فنی تکمیل اور شاعری
کے مختلف عوامل و عناصر کے خلاقانہ عرفان کے ساتھ ہی تشکیل پاتے ہیں۔ آج کچھ
موضوعات کی حد بندی، ایک سے لہجے پر زور، یکساں قسم کے رویوں، فارم کے قیود
(فارم کے توڑنے پر ہی زور ہو تو یہ بھی ایک طرح کی قید بنتا ہے) شعوری ابہام، غیر
شعوری اور شعوری تقلید، ذاتی تجربے اور جذبے اور احساس کی شدید کمی نمایاں
ہو چلی ہو، جس کی ذمہ داری اصل تخلیقی کاوشوں سے زیادہ تنقید پر ہی عاید ہوتی ہو۔
اس طرح تنقید و تخلیق کی دوئی مٹنے سے جو بہتر فضا پیدا ہونی چاہیے تھی وہ تو پیدا
نہیں ہوئی، لیکن شاعروں کے انفرادی نظریوں اور رویوں کی انتہا پسندی، اور اپنی
ہی پسند کی شاعری کے منطقی، غیر منطقی، منصفانہ اور غیر منصفانہ جواز کی انتہا پسندی
کے خطرات حقیقی بن کر سامنے آگئے۔ جب تخلیقی فن کار خود فارمولوں کے اسیر ہو جائیں
تو تنقید کا نشوونما ہی نہیں بلکہ تخلیق کا فطری ارتقا بھی معرضِ خطر میں پڑ جاتا ہے۔

اس کے ساتھ بحثوں اور مناظروں نے ایک طرح کی صحافتی تنقید کو فروغ دیا
جس کی مثالیں بعض میکانکی قسم کے تنقیدی مضامین کے علاوہ ادبی رسائل میں شائع

ہونے والے مراسلات میں بھی مل سکتی ہیں۔ اس طرز کی تنقید بیشتر شاعروں اور افسانہ نگاروں کے قلم کی مرہون ہوتی ہے۔ جس میں شخصی تعصبات، محدود، مقامی یا کبھی کبھی ذرا وسیع غیر مقامی تعلقات، مصلحتوں اور مفادات کو خاص دخل ہوتا ہے۔ اس طرح ترقی پسند دور کی نظریاتی گروہ بندی اور عصبیت کی جگہ نئی قسم کی غیر نظریاتی مگر مصلحت اندیشانہ گروہ بندی اور ذاتی تعلقات یا دشمنی سے پیدا ہونے والی نہایت غیر ادبی تنگ نظر عصبیت نے لے لی ہے۔

جدیدیت میرے نزدیک، تنقید کے فارمولوں سے آزادی کی متقاضی ہے۔ جدید تنقید کو اسالیب کے تنوع، موضوعات، لہجوں اور طرز بیان کے اختلاف، رویوں اور نظریوں کی آزادی اور ادبی شرائط کی تکمیل پر زور دینا چاہیئے۔ اس کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ ہر قسم کے معاصر ادب کو اس کے حدود، اور مزاج کی روشنی میں پرکھے، ایک ہی بنا بنایا فارمولا ہر تخلیق اور ہر شاعر پر منطبق نہ کرے۔ میکانکی تنقید اور صحافتی تنقید دونوں کی ہمت شکنی کی جائے، گروہ داری تعصبات، مقامی اور غیر مقامی مصلحتوں اور مفادات کو ادب میں بار پانے کا موقع نہ دیا جائے۔ نظریات اور ادبی معیاروں کے اختلاف کے حق کو بھی پوری طرح صرف تسلیم ہی نہ کیا جائے بلکہ تنقید میں برتا بھی جائے۔ جدید حسیت اور طرز فکر نہ تو کسی مخصوص موضوع کا پابند ہے، نہ کسی مخصوص ہیئت کا۔ روایات سے یکسر انحراف بھی لازمی نہیں، حالانکہ اسکی بھی اجازت دی جانی چاہیئے۔ روایات کی توسیع بھی ہو سکتی ہے اور انھیں جدید عصری تقاضوں کے تحت نئے معانی بھی عطا کیے جا سکتے ہیں۔ کلاسیکی فارم اور ڈکشن میں بھی جدید طرز احساس و فکر کے اظہار کی گنجائش ہے، اگرچہ یہ کام بڑی خلّاقانہ دسترس چاہتا ہو۔ انتہائی جدید ترین فارم اور لہجے میں بھی انتہائی دقیانوسی یا پامال فرسودہ، اور روایتی تقلیدی باتیں کی جا سکتی ہیں۔ مواد اور ہیئت حقیقی سچی شاعری میں تو ایک دوسرے سے الگ کیے ہی نہیں جا سکتے۔ یہ ایک دوسرے کے ساتھ ہی

ڈھلتے بنتے ہیں اور ان کا رشتہ جسم اور لباس کا نہیں ہوتا بلکہ گوشت پوست کا رشتہ ہوتا
ہے۔ یہ ایک ہی نامیاتی کل کے ناقابلِ تقسیم اجزا ہوتے ہیں، ایک دوسرے کا محتاج
ہوتا ہے، مستقل بالذات وجود نہیں رکھتا۔ اسی لیے ہیئت اور مواد کے مسئلے کو میکانکی
طور پر الگ الگ دیکھنا بھی غلط ہے، اور محض کسی ایک کی بنا پر دوسرے کو نظرانداز
کرتے ہوئے حکم لگانا بھی مصنوعی طریق تنقید ہے۔ بعض مسائل و موضوعات یا احساسات
وجذبات کے ایک خاص انداز میں اظہار کے لیے کلاسیکی اسالیب سے آج بھی فائدہ
اٹھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اظہار کے کچھ تقاضے فارم کے تمام قیود کو توڑنے کے بھی
متقاضی ہو سکتے ہیں۔ لیکن ہمیں ان تجربات میں حقیقی اور غیر حقیقی سچی اور مصنوعی اور محض
اور تقلیدی شاعری کے فرق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ بیشتر تقلیدی، غیر حقیقی مصنوعی
شاعری محض جدید ہیئت یا جدید تر طرزِ اظہار کا سہارا اس لیے لیتی ہے کہ اس کی روح
جدید نہیں ہوتی، وہ ظاہری لباس کی جدت میں اپنی قدامت پسندی روایت پرستی
اور فرسودگی کو چھپانا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقی سچی شاعری ہیئت کی پابند نہیں ہوتی،
وہ ہیئت کے تنوع کو بھی موقع محل کے لحاظ سے اختیار کر سکتی ہے۔ یہی حال الفاظ
اور زبان کا بھی ہے۔ محض زبان کو بلاوجہ توڑنا پھوڑنا، لاعلمی اور جہالت میں غلط
لفظ استعمال کرنا کمال نہیں۔ عجزِ بیان کو اجتہاد کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ جہاں
زبان کی شکست و ریخت موضوع اور احساس کا اندرونی تقاضہ بن کر ابھرے وہاں
اس کی یقیناً گنجائش ہے۔ اس سلسلے میں تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ افراط و تفریط، انتہا
پسندی اور ہر طرح کی سنسنی خیزی یا فیشن پرستی سے آگاہ رہے۔

ہمارے یہاں تخلیق اور تنقید کی دوری مٹنے میں برسوں لگے ہیں۔ آج شعر کی تنقید
بڑی حد تک شاعروں کے ہاتھ میں ہے۔ اس لیے وسیع تنقیدی معیاروں، روایات سے
آگہی۔ ان کی توسیع کے امکانات سے باخبری، ان سے انحراف اور انقطاع کی ضرورت
زبان کے نئے خلاقانہ استعمال اور اس کے ساتھ اپنے عصر سے باخبری، احساس کی

پیچیدگیوں کے عرفان اور تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کی رمز شناسی ایسی شرائط ہیں
جن کی تکمیل کی حتی الامکان کوشش کرنی چاہیے۔ جدید ادیبوں نے جن روایات سے
بغاوت کی ہو، جن ادبی اور غیر ادبی معیاروں، اصولوں اور نظریوں کو رد کیا ہے ان
کو نئے لباس میں قبول کر لینا یا فروغ دینا جدید ادب و شعر کے حق میں برا ہوگا۔ اس طرح
تنقید کی ذمہ داری پہلے سے زیادہ بڑھ گئی ہے کیونکہ اب تخلیق تنقید کی توام بن گئی ہے۔ تنقید
تخلیق کی رقیب نہیں رہی۔ تنقید تخلیق سے اور تخلیق تنقید سے براہ راست متاثر ہونے
لگی ہے۔ کیونکہ دونوں کے سرچشمے جدا جدا نہیں رہے۔ ایک ہی ہو گئے ہیں۔

تنقید تخلیق کے بطن سے جنم لیتی ہے، مگر آگے چل کر تخلیق کی نشو و نما پر بھی اثر انداز
ہوتی ہے۔ میکانکی فارمولوں کی پابند تنقید تخلیق کے ارتقا میں رکاوٹ بنتی ہے، ممد و
معاون نہیں ہوتی۔

تنقید کے متعلق ایک خوش فہمی یہ بھی رہی ہے کہ اس کا منصب تخلیق کی رہنمائی
اور فن کار کی اصلاح ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ نقادوں نے اپنے آپ کو تسکین دینے کے لیے یہ
ذمہ داری بلا وجہ اپنے اوپر طاری کر لی ہے۔ تنقید کا ایک کام تو یہ ہے کہ وہ کسی زبان
کے ادبی سرمایے کو سامنے رکھ کر اس کا گہرا مطالعہ کر کے نقد کے اصول اخذ کرے۔ یہ اصول
کسی بھی حالت میں مطلق، جامد اور آخری نہیں ہو سکتے۔ ان کو بھی بدلتے ہوئے رجحانات
اور تقاضوں کے ساتھ بدلنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کے لیے بنائے ہوئے اصول اور
معیار ہر دور پر صادق نہیں آ سکتے۔ ایک ہی دور میں مختلف مزاج رکھنے والے شاعروں کو
تنقید کی ایک ہی لکڑی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔ البتہ کچھ بڑے بڑے اصول اور معیار ایک
دور کی ادبی صداقت اور فنی، جمالیاتی قدر و قیمت کو متعین کرنے میں رہنما اصولوں کا
کام ضرور دے سکتے ہیں۔ جب تخلیقی تقاضے، میلانات اور معیار بدلتے ہیں تو تنقید کے
بہت سے پرانے اصول اور معیار بیکار ہو جاتے ہیں۔ بدلتے ہوئے ادبی ماحول اور
مزاج کے لیے اصول اور پیمانے وضع کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ

تنقید تخلیق کی تفسیر ہے، اور اسی کی تابع ہے، اسی کے ساتھ تنقید ایک دور کے ادب کے لیے تخلیق کی روشنی میں بنائے ہوئے معیاروں اور پیمانوں سے ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام بھی کرتی ہے۔ لیکن قدر متعین کرنے کا کام فروعی ہے، اصل منصب نقاد کا یہی ہے کہ وہ اپنے دور کے ادب اور ادبی معیاروں کا عرفان عام کرے۔ تفہیم شعر میں بڑے قدر کا تعین اور محاکمہ اضافی اور ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی مثالیں مل سکتی ہیں کہ معاصر نقادوں نے کسی شاعر یا ادیب کی قدر کا صحیح تعین نہ کیا ہو۔ ہم عصر ادب کے تعین قدر میں زمانی اور مکانی دونوں طرح کی قربت حائل ہوتی ہے۔ قدر متعین کرنے کے لیے زمانی بعد بھی ایک حد تک درکار ہے۔ ادب میں، عام زندگی اور فطرت کے قوانین کے برعکس، قریب کے چہرے صاف پہچانے نہیں جاتے، بلکہ دھندلا جاتے ہیں، بہت سے دوسرے عوامل حقیقی قدر و قیمت کو نظروں سے اوجھل کر دیتے ہیں۔ مروت، شخصی تعصبات تعلقات، مصلحتیں، ذہنی ہم آہنگی، بعض ہم عصر میلانات سے نقاد کی بیزاری، یہ سب چیزیں نگاہ کو ضروری اور غیر ضروری، حقیقی اور غیر حقیقی، اہم اور غیر اہم، قابل قدر اور ناقابل اعتنا میں تمیز کرنے سے باز رکھتی ہیں۔ اسلیے جس حد تک ممکن ہو نقاد افراد، اور شخصیتوں پر حکم لگانے میں جتنی احتیاط کرے اتنا ہی اچھا ہے۔ البتہ عام میلانات، رجحانات اور ادبی اقدار کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ایک حد تک صائب ہو سکتی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے مختلف ادیبوں کی قدر و قیمت متعین کرنے میں جو غلطیاں کی ہیں، وہ ہمارے سامنے ہیں، اس طرح جدید تنقید کی افراط و تفریط، انتہا پسندی اور یک رخے پن کا راز بھی اسی کوشش میں بڑی حد تک مضمر ہے۔ نہ تو ترقی پسندی ادب کی قدر متعین کرنے کا واحد پیمانہ ہے نہ جدیدیت۔ پھر جدیدیت کی تفسیر میں بھی اتنے اختلافات ہیں، ہر شاعر اور نقاد کے اتنے الگ الگ معیار اور پیمانے ہیں کہ کوئی ایک اصول یا معیار سب کے لیے قابل قبول ہو بھی نہیں سکتا۔ اس اختلاف کی فضا میں تعصبات کی بنا پر حکم لگانے سے بہتر یہ ہے کہ قدر متعین کرنے کے بجائے عصریت اور جدیدیت کے

تقاضوں، معیاروں اور عام اصولوں کی تفسیر اس ادب کی روشنی میں، جو سامنے آرہا ہو، کی جائے۔ مجرد تصورات اور اصول بھی اس تفسیر کے لیے کافی نہیں، جبتک ان کی جڑیں اس ادب میں پیوست نہ ہوں جو بالفعل تخلیق ہو رہا ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں بھی بالقوہ، یعنی جو تخلیق ہو سکتا ہے اور آدرش یعنی جو تخلیق کا معیار ہونا چاہیئے، ایسے مفروضات ہیں جنھیں پیمانہ بنانا مناسب نہیں ہو سکتا۔

اکثر ناقدین سے اگر یہ کہا جائے کہ ان کا منصب تخلیق کی تفسیر و تفہیم ہے، حکم لگانا اور رہنمائی کرنا نہیں تو شاید انھیں اپنے منصب کی اہمیت کم ہوتی نظر آئے۔ لیکن حقیقت میں تفسیر و تفہیم اور تخلیق کی بازآفرینی رہنمائی اور اصلاح سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اس کا اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے کہ اپنی کیفیت اور قدر و قیمت کے لحاظ سے ہمارا تنقیدی سرمایہ تخلیقی سرمایے کی بہ نسبت بہت فروتر ہے۔ تنقید نے تخلیق سے بھی کئی قدم آگے نکلنے کی کوشش کی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دونوں ایک دوسرے کے ہم سفر نہ رہے اجنبی بن گئے۔ تنقید نے مغرب سے مانگے ہوئے اصولوں، ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کے معیاروں اور عالمی قدروں کی مشعل ہاتھ میں اٹھالی اور آگے نکل گئی، اس نے یہ فرض کر لیا کہ تخلیق اس روشنی میں پیچھے پیچھے صحیح سمتوں میں سفر کرتی رہے گی۔ لیکن اس رہنمائی کی کوشش نے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے سے دور اور اجنبی کر دیا تنقید پر تخلیق کی ہمسفری لازم ہے۔ رہ نمائی یا مشعل برداری اس کا کام نہیں۔ اصول، معیار اور قدریں تخلیق سے کٹ کر، آگے بڑھ کر، ذہن کی دنیا میں جنم نہیں لیتیں ان کی نشوونما تجربے کی زرخیز اسی آب و گل سے ہوتی ہے جو تخلیق کی زمین میں بالفعل موجود ہیں۔ اس آگے نکلنے کی کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک سمت میں تو تنقید آگے بڑھ گئی، یہ اصولوں، عالمی معیاروں اور نظریوں سے واقفیت کی سمت تھی۔ لیکن محض اصولوں سے واقفیت اور نظریوں سے باخبری تنقید کی ترقی کا ثبوت نہیں۔ اسی طرح کی تنقید کی افراط اور عملی اطلاقی تنقید کی کمی ادب شناسی کی علامت نہیں۔ ہمارے پرانے

صوفیا نے خبر اور نظر کے فرق پر جو زور دیا ہے، وہ ادب میں بھی ضروری اور معنی خیز ہے۔ محض خبر (نظری علم) سے ادب کی آبیاری نہیں ہوتی، اس کے لیے نظر (تخلیق کا عرفان) ضروری ہے۔ تنقید کی پہلی سمت میں مصنوعی تیز رفتاری اور سبقت نے میکانکی تنقید کو فروغ دیا۔ تنقید کو پتہ بھی نہ چلا؟ ایک ہی سمت میں آنکھ بند کیے چلتی رہی، اور اس کے پس پشت تخلیق کے دھارے اور سمتیں بدل گئیں۔ اس طرح تخلیق و تنقید کے درمیان آزادی کے بعد جو وسیع خلیج حائل ہو گئی، اس کی وجہ سے ادب میں زوال اور جمود کے نعرے سنائی دینے لگے۔ نقادوں کو تخلیق کی نئی سمتوں اور فضاؤں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کے لیے مراجعت بھی کرنی پڑی اور اپنی سمت بھی بدلنی پڑی۔ یہ آسان کام نہ تھا، اس میں برسوں لگ گئے، جس کی وجہ سے ایک تنقیدی خلا پیدا ہو گیا۔

جدید ادب کی تنقید نے اسی فضا میں آنکھ کھولی۔ ماضی قریب کی تنقید سب سے زیادہ اس نئے ردِ عمل کی مناسب طور پر ہدف بنی، مگر اس ردِ عمل میں انتہا پسندی بھی راہ پاتی رہی، جب جدید تنقید کا ایک بڑا مکتبِ خیال پیدا ہو گیا تو تنقید و تخلیق کا فاصلہ کم ہوا۔ دونوں میں ہم آہنگی کی کوششیں ہوئیں اور خود تخلیق کاروں نے تنقید کے منصب کی طرف توجہ کی۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ آج تنقید و تخلیق کی دوئی بڑی حد تک مٹ رہی ہے۔

لیکن دوئی کے مٹنے سے ایک دوسرا خطرہ پیدا ہو گیا ہے۔ اب سے پہلے تنقید اور تخلیق دو الگ الگ دنیاؤں کی مخلوقات تھیں، ایک دوسرے سے ہراساں تھا، کبھی کبھی رقابت اور ہم آہنگی کی سعی بھی ہوتی رہی۔ اگر بہ حیثیت مجموعی تخلیق کار نقاد سے خوف زدہ اور خفا رہتے تھے۔ نقاد اپنے آپ کو ایک بلند تر دنیا کی مخلوق سمجھ کر تخلیق کاروں کو مفید مشورے، نصائح، خطبات، اور رہنمایانہ اصولوں سے نوازنے کے ساتھ مرعوب کن نظریات و اصطلاحات ان کے سروں پر لادنے ہی میں اپنے منصب کی تکمیل سمجھتا تھا۔

اس فاصلے کی وجہ سے حقیقی ادب تنقید سے غیر متاثر رہا۔ البتہ غیر حقیقی، تقلیدی اور مصنوعی شاعروں افسانہ نگاروں کی پوری ایک امت نقادوں پر ایمان بالغیب لاکر ان کی دکھائی ہوئی صراط مستقیم پر چلنے میں اپنی نجات اور ان کے غضب سے محفوظ رہنے ہی کو عاقبت اندیشی سمجھتی رہی۔ موجودہ فضا میں ایسے پیغمبروں پر نہ تو کوئی ایمان لاسکتا ہے، نہ تخلیق کی کوئی صراط مستقیم دکھائی جاسکتی ہے۔ آج اگر بے راہ روی پھیل رہی ہے تو یہ خود اپنی روشنی کے غلط استعمال کا نتیجہ ہے۔ آج بھی ہر دور کی طرح تقلیدی ذہنوں، غیر حقیقی فیشن زدہ شاعری کرنے والوں، فارمولوں کو تخلیق کی اساس ماننے والوں کی بہتات ہے، جو اپنی روشنی سے محروم ہیں۔ اس لیے آج کی فارمولا بازی اس امت پریشاں کو گمراہ کرنے میں کامیاب ہوسکتی ہے، اور ہو رہی ہے۔ چونکہ اب تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے قریب آگئے ہیں، ہم سفر ہوگئے ہیں، اس لیے تنقیدی نظریات، اصولوں اور معیاروں کا اثر ناپختہ ذہنوں پر فوری اور براہ راست ہوتا ہے۔ بعض پختہ مشق فنکار بھی سنسنی خیزی اور سستی شہرت کے شوق کے ہاتھوں چلتے ہوئے فیشنوں اور فارمولوں کے سانچوں میں اپنی شاعری کو ڈھالنے لگے ہیں۔ اس لیے آج تنقید کی نظریہ سازی، فارمولا بازی اور میکانکی رد و یہ پہلے سے زیادہ خطرناک ہوسکتا ہے۔ اس سلسلے میں ہم بعض شاعروں کی تنقیدی آرا اور معیاروں کو تو ان کی انتہا پسندی اور یک رخے پن کے باوجود قبول کرسکتے ہیں اس لیے کہ اس سے ان کی شاعری کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، مگر جب کسی شاعر یا فنکار کے تخلیقی سرمایے اور تنقیدی نظریے میں بعض تناقضات اور بنیادی اختلافات ہوں تو یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس کی اصل شناخت تخلیق پاروں سے ہوسکتی ہے یا اوپر سے لادے ہوئے مصنوعی نظریات سے۔ میں سمجھتا ہوں کہ کسی شاعر کی شناخت اس کے اس شعلے سے بہتر طور پر ممکن ہے جو اس کی تخلیق میں جل رہا ہے، نظریات کا بنایا ہوا فانوس اس شعلے کو نمایاں نہیں کرتا بلکہ اس پر نقابیں ڈال کر اسے مدھم اور مبہم بناتا ہے۔ ایک ہی شخص کے یہاں تنقیدی نظریے اور تخلیقی کاوشوں میں تناقض اور تضاد ہو تو یہ سمجھنا پڑے گا کہ وہ تنقید میں ابھی میکانکی

رویوں اور مجرد تصورات کا قائل ہو جبکہ اس کی تخلیق ان کی نفی کر رہی ہے۔ شاعر کی حقیقی زندگی اور تخلیق میں ہم آہنگی ہونا اس کی شاعری کے حقیقی ہونے کا ثبوت ہو تو اس کی تنقید اور تخلیق میں ہم آہنگی اس کی تنقید کے حقیقی ہونے کا معیار ہے۔ تخلیق اور تنقید کی دوئی اسی وقت مٹ سکتی ہے جب تخلیق شاعر کے تنقیدی نظریوں، معیاروں اور اصولوں کی توثیق کرے، اور تنقید اس کی تخلیقات کی تفسیر و توجیہ۔

کسی ایک فرد کی تنقیدی نظر کو ادب پر عمومی طور سے منطبق کرنے سے پہلے اس میں سے ذاتی عوامل کو گھٹانا اور ممکن حد تک معروضیت پیدا کرنا پڑے گا۔ تنقید سے اس طرح کی معروضیت کا مطالبہ تو غلط ہو گا جو سائنس اور عقلی علوم میں ملتی ہے، اس لیے کہ آج فلسفہ بھی موضوعیت (subjectiveness) کی راہوں پر چلنے کی کوشش کر رہا ہے۔ صداقت معروضی بھی ہوتی ہے اور موضوعی بھی۔ معروضی صداقت کی اساس موضوعی صداقتوں کی باہمی توثیق ہے تو موضوعی صداقت کی کسوٹی معروضی صداقتوں سے اس کی ہم آہنگی۔ صداقت کا ایک فرد کے لیے بھی ایک پیمانہ ہو سکتا ہے، ایک دور کے لیے بھی، اور ایک عالم کے لیے بھی۔ اضافی صداقتوں کے ان پیچیدہ رشتوں میں معروضیت کا سراغ دریافت کرنا بہت مشکل کام ہے۔ ادب میں صداقت موضوعی ہوتی ہے۔ لیکن اس کا رشتہ معروضی حقائق سے ہی ہوتا ہے۔ معروضی حقائق بھی تخلیق کے عمل میں جوں کے توں ادب میں منعکس نہیں ہوتے، وہ مبالغے کے ساتھ علامتوں کی صورت میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔ شاعرانہ صداقت موضوعی بھی ہوتی ہے اور علامتی بھی۔ اس کی منطق بھی عام منطق سے مختلف وجدانی اور تخلیقی ہوتی ہے جس میں عام منطق کے تناقضات اور تضادات باہم دگر تحلیل ہو جاتے ہیں۔ صداقت کی اس اضافیت اور موضوعیت سے قطع نظر نقاد کا ذوق بھی ادب پارے کی تفسیر و توجیہ اور اس کے اثر کی بازآفرینی میں اہم کام انجام دیتا ہے۔ ذوق کا فرق صرف سطحوں کا فرق نہیں، مزاجوں کا فرق بھی ہوتا ہے۔ مزاجوں کا یہ فرق شاعر نقادوں کی توجیہات اور

محاکموں پر دوسرے نقادوں کی بہ نسبت زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ان عوامل کی کارفرمائی میں معروضی نظر اور رویے کی برقراری ناممکن نہ سہی تو بہت دشوار ضرور ہے۔ اس لیے تنقید کی معروضیت کو مطلق صداقتوں کے مترادف ماننے کے بجائے غیر شخصی وسیع تر ہمدردانہ زاویۂ نگاہ ماننا ہوگا۔ جس میں مختلف النوع تجربات، احساسات، جذبات، طرزِ اظہار، لہجوں اور اسالیب کے لیے اتنی لچک ہو کہ ان میں سے ہر ایک کو اس کے حدود میں رکھ کر غیر متعصبانہ روادارانہ نظر سے پرکھا جا سکے۔

شاعر نقاد اگر اپنی شاعری کے جواز میں تنقیدی نظریے بناتا ہے تو اس کا اسے حق ہے، لیکن ان نظریوں کی حیثیت عمومی ہونی چاہیے، خصوصی نہیں۔ اسے اپنی شاعری کے محاکمے اور تجزیے کا کام دوسروں پر چھوڑ دینا چاہیے۔ اس کی تنقیدی آرا سے اسکے اپنے رویوں، اصولوں، معیاروں، آدرشوں، تصورات اور نفسیاتی شخصی عوامل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ لیکن اگر کوئی شاعر نقاد ان کو عمومی شکل دے کر کلیے اور فارمولے بنالے تو اس سے نہ صرف تنقید کی ممکنہ معروضیت مجروح ہوگی بلکہ اس کی اپنی تخلیق کا دائرہ بھی غیر شعوری طور پر محدود ہو جائے گا۔ تنقید تخلیق کا جواز اور توثیق ہوتی ہے، مگر اسے تخلیق کی بنیاد یا رہنما نہیں بننا چاہیے۔

(۲)

اس تمہید کا مقصد تخلیق و تنقید کے ان رشتوں کی نشان دہی کرنا ہے، جن کی روشنی میں خود میں نے دوسروں کی تخلیقات اور ادب کے عام رجحانات و تصورات کو دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ اچھی تنقید کے لیے میں نے جن معیاروں کا ذکر کیا ہے، ان پر خود میرے تنقیدی مضامین پورے اتریں۔ مجھے معروضیت کا بھی دعویٰ نہیں۔ ذاتی پسند ناپسند، شخصی تعصبات اور وابستگیاں، اپنے زاویۂ نگاہ کو معروضی صداقت کا پیمانہ سمجھنا، اپنے آدرشوں اور معیاروں کو ادب میں تلاش کرنے کی کوشش، ———

یہ سب ایسی باتیں ہیں جن سے پوری طرح آزاد ہونے کے لیے وہ غیر شخصی، معروضی نظر پیدا کرنی پڑے گی جو سائنسی نظر کہلاتی ہے۔ ادب نہ تو سائنس ہے اور نہ شاعر سائنٹفک رویہ اپنا سکتا ہے۔ کچھ غیر عقلی غیر سائنسی (مخالف سائنسی نہیں!) عناصر بھی شاعر اور ادیب کی شخصیت میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ادب سائنس کی طرح تحلیلی طریقہ کار پر مبنی نہیں بلکہ اس کا طریقہ ترکیبی (synthetic) ہوتا ہے۔ ادب زندگی، کائنات یا حقیقت کے کسی ایک پہلو کا دوسرے پہلوؤں سے علیٰحدہ ہو کر مطالعہ نہیں کرتا، بلکہ ادب زمان و مکان کا من حیث الکل ناظر ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کے قدم اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے طبعی حدود، اور اپنے سیاسی سماجی حالات کی زمین پر استوار ہوتے ہیں، مگر ادب کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ ان حدود میں رہ کر بھی بے زمان، بے مکاں ہو سکے اور ان انسانی صداقتوں کی تلاش کر سکے جو اضافی اور موضوعی ہوتے ہوئے بھی آفاقی اور نسبتاً معروضی اور پائیدار ہوں۔ تنقید میں بھی تحلیلی طریق کار ایک حد تک تو مفید ہے، مگر اسی پر رک جانا ادب کی روح تک پہنچنے میں رکاوٹ بن جاتا ہے۔ اسی لیے وہ تنقیدی مکاتیب جو لسانیاتی تحلیل، اسلوبیاتی تجزیے اور زبان کی منطقی تحلیل کے دائروں تک خود کو محدود رکھتے ہیں، تنقید کے لیے ضروری مواد تو مہیا کرتے ہیں، مگر تفسیر و توجیہ اور محاکمے کا بنیادی فرض پورا نہیں کر سکتے۔ میں نے ان طریقوں کو بھی بڑی حد تک اسی طرح میکانکی پایا ہے جس طرح نفسیات میں اعداد و شمار (statistics) کے علم کے حد سے زیادہ اطلاق کو بے فیض اور بے ثمر محسوس کیا ہے۔ میں کسی ایک عامل کو بھی، خواہ وہ سماجیاتی ہو یا نفسیاتی، جمالیاتی ہو یا فنی، کل تخلیق کا مترادف نہیں مانتا۔ ان میں سے ہر ایک کی اپنی اہمیت اور جگہ ہے، مگر وہ تنقیدی مکاتیب خیال جو اپنے آپ کو "نفسیاتی"، جمالیاتی، سماجیاتی یا خالص فنی دائروں میں محدود کر لیتے ہیں، بڑی حد تک دوسرے عوامل کی اہمیت کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ جس حد تک ممکن ہو سکے ان تمام عوامل کی روشنی میں ادب پاروں یا عمومی میلانات کو سمجھنے کی

کوشش کی جائے۔ میرے لیے تنقید تفہیم، تعبیر، توجیہہ ہے۔ اس عمل میں خود اپنے تصورات زیادہ واضح ہوتے ہیں، اور بہت سے غیر شعوری عناصر شعور کی سطح تک آتے ہیں۔ میں نے میلانات اور افراد کی قدر و قیمت پر محاکمے کیے ہیں، لیکن ان محاکموں میں ممکنہ حد تک معروضی اور غیر شخصی رویہ اپنانے کی کوشش کی ہے۔ تنقید تخلیقی عمل کی بازآفرینی نہ کر سکے تو وہ اپنا حق ادا نہیں کر سکتی۔

جدیدیت کے سلسلے میں میرا رویہ ان اصولوں، معیاروں، تصورات اور اقدار پر مبنی ہے جن کو میں جدید ادب کی طرح ہم عصر عہد کا تقاضا سمجھتا ہوں۔ جدید شاعری کو میں انہی پیمانوں سے سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ مجھے یہ ماننے میں تامل نہیں کہ جدید شاعری کی تنقید کے لیے میرا بنیادی معیار میری اپنی شاعری ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ میں اپنے سے مختلف شاعروں کی شاعری سے حظ نہیں اٹھا سکتا یا ان کی داد دینے میں خود کو مجبور پاتا ہوں۔ میں ایسے شاعروں کی اہمیت، صداقت، اور قدر و قیمت کو بھی تسلیم کرتا ہوں جو نظریاتی یا شخصی اختلافات کی بنا پر مجھے ذاتی طور پر پسند نہیں، لیکن ناقد کی حیثیت سے میں ان کی اور اپنی ذاتی حیثیتوں کو درمیان میں لانا پسند نہیں کرتا۔ تنقید تخلیقی عمل ہے اور اس کی بھٹی میں نجی تعصبات یا اختلافات بڑی حد تک تپ کر جل جاتے ہیں۔ البتہ ایسی تخلیقات یا ادبی نظریات پر میں نے سخت تنقید ضرور کی ہے جن کو میں ایمان داری سے تخلیق کے حقیقی عمل کے منافی، مصنوعی، تقلیدی، فیشن زدہ، سنسنی خیز اور سستی شہرت کی ہوس کا اشتہار سمجھتا ہوں۔ اس حد تک میری رایوں سے اختلاف بھی ہو سکتا ہے اور ان پر جوابی سخت تنقید بھی، جسے میں خندہ پیشانی سے سہنے کے لیے تیار رہوں۔ شاعری ہو یا تنقید جب ایک بار وہ شائع ہو جائے تو پھر ذاتی چیز نہیں رہ جاتی بلکہ اجتماعی مسئلہ بن جاتی ہے۔ اس کے لیے بہت زیادہ حساس، زود رنج اور جذباتی ہونا مناسب نہیں۔

میں نے تنقید کے بنیادی اصول اخذ اور متعین کرنے کی بھی کوشش نہیں کی ہے

اس لیے کہ ایک تو اس کام کے لیے بڑی محنت، ریاضت، مطالعے، تجربے، بصیرت اور
فرصت کی ضرورت ہے، جو مجھے میسر نہیں، دوسرا اتنے بڑے کام کا میں خود کو ابھی اہل
بھی نہیں پاتا۔ میری تنقید میں جو اصول، معیار یا اقدار آپ کو نظر آئیں گی، وہ تنقیدیں
لکھنے کے عمل میں، برسوں کی کاوش کے نتیجے کے طور پر خود بخود نمایاں ہو گئی ہیں۔ تنقید
کا کام میں نے ایک زمانے میں وقت کی ضرورت سمجھ کر، اپنی تسکین کے لیے، اسی طرح
شروع کیا، جس طرح اس سے پہلے شاعری محض اپنی تشفی کے لیے شروع کی تھی۔ 'صبا'
کی ادارت سے منسلک ہونے سے پہلے میں دو ادبی رسالوں نورس (اورنگ آباد عثمانیہ کالج)
اور مجلہ عثمانیہ (جامعہ عثمانیہ) سے بھی وابستہ رہ چکا تھا۔ ادارتی فرائض میں اداریہ نویسی
اور تبصرہ نگاری کے علاوہ تخلیقات کا انتخاب بھی شامل ہے۔ ان سب کاموں کے لیے
تنقیدی نظر درکار ہے۔ 'صبا' میں ایک مستقل فیچر "سخن گسترانہ بات" لکھتے ہوئے مجھے
ادبی مباحثوں، نظریاتی اختلافات اور معیاروں کے فرق کے شدید احساس سے بھی
گزرنا پڑا۔ ان بحثوں اور میرے بعض تبصروں نے چند پڑھے لکھے با شعور
افراد کی توجہ حاصل کی تو تنقید کے کام کو گاہے گاہے جاری رکھنے کا حوصلہ پیدا ہوا۔
اپنے تحقیقی مقالے "خواجہ میر درد" کی تیاری کے سلسلے میں مغربی فلسفے سے زیادہ اسلامی
فلسفے اور تصوف کے ماخذ کی چھان بین، وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے تقابلی
مطالعے، اور بعد میں درد کی شاعری پر تنقید لکھنے کے سلسلے میں فارسی اور اردو کی روایات
اور اہم صوفی شاعروں کے جائزے نے مطالعے کے ساتھ فکر کو بھی نئی جہتوں سے آشنا
کیا۔ فلسفے کا مطالعہ میں نے ادب کی خاطر ہی کیا ہے، گویا میں فلسفے تک ادب کے توسط
سے پہونچا، میری پہلی محبت ادب ہی تھی اور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ فلسفے کی تحقیق و تدریس
کو ذریعۂ معاش بنانا پڑا۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس سے مجھے کافی فائدہ پہونچا۔ میں
نے ادب کو وسیع تر ذہنی فضاؤں میں رکھ کر دیکھنا سیکھا۔ ادب دوسرے علوم و فنون سے
الگ اور بالکل آزاد شعبہ نہیں۔ اس کی حدیں انسانی تہذیب اور ذہنی تخلیق کے

دوسرے مظاہر سے ملی ہوئی ہیں، اور کبھی کبھی ایک دوسرے کو پار بھی کر جاتی ہیں۔
میرے نزدیک ادب فلسفہ نہیں، نہ ہی ادب میں اس طرح کا فلسفہ (مستقل، منضبط، عقلی، منطقی) تلاش کیا جا سکتا ہے۔ جو فلسفے کی کتابوں میں ملتا ہے۔ ادب میں فلسفے کی معقول فکر محسوس فکر بن جاتی ہے، اور یہ فکر وجدانی، موضوعی اساس رکھتی ہو۔ شاعر دنیا کو عقل کی آنکھ سے بھی دیکھتا ہے، مگر احساس اور جذبے کی آنکھ کو، جو تخلیق کی چھٹی حس ہے، زیادہ معتبر مانتا ہے۔ اسی لیے ادبی صداقت فلسفیانہ صداقت سے زیادہ سچی، حقیقی اور معتبر محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح میرا یہ بھی خیال ہے کہ نفسیات کے عالموں کی تحقیقی تصانیف اور کارناموں میں انسان کے متعلق جو بصیرت ملتی ہے، اس سے زیادہ گہری بصیرت ناولوں، افسانوں اور شاعری میں اب بھی موجود ہے فرق اتنا ہے کہ فلسفے اور نفسیات میں عمومی کلیے بنا لیے جاتے ہیں، ادب عمومی کلیے بنانے کا دعویدار نہیں۔ فلسفہ اور نفسیات کے ساتھ سماجیات تاریخ اور بعض دوسرے علوم بھی ادب سے قریبی تعلق رکھتے ہیں اور اسے سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ مذہب اور دوسرے فنون لطیفہ کا بھی ادب سے گہرا رشتہ رہا ہے، اور ہے، طریق کار کے فرق کے باوجود مذہبی صداقت اور ادبی صداقت دونوں وجدانی ہیں، البتہ مذہب کی طرح ادب میں ایمان بالغیب یا شریعت سازی اور ملائیت کی گنجائش نہیں۔ اس معاملے میں ادب فلسفے سے قریب آجاتا ہے۔ اسی لیے فلسفے کی تحریکوں نے ادب کی تحریکوں کو متاثر کیا ہے، اور تنقید کے لیے بطور خاص نظریات، تصورات اور اقدار کا وافر ذخیرہ فراہم کیا ہے۔ اس ذخیرے سے محض واقفیت کافی نہیں، بلکہ خود ادب کی روایات، مزاج اور روح کا عرفان ادب اور فلسفے میں رشتہ پیدا کرنے کے لیے شرط اول ہے۔ اس طرح تنقید میں ادب مقدم اور فلسفہ مؤخر ہو جاتا ہے۔ فلسفے میں آج سے زیادہ تشکیکی فکر کا میلان پہلے کبھی پیدا نہ ہوا تھا، یہی حال ادب کا ہے۔ ادب بھی انسان کو دوسرے افراد سماج اور کائنات کے وسیع تر رشتوں میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے،

فلسفہ بھی۔ فلسفے کا طریق عقلی ہے اور ادب کا وجدانی اور جذباتی۔ اقدار کے جس بحران اور فرد کی شخصیت کی جس شکست اور افتراق و انتشار کا احساس آج کے ادب میں عام ہے آج وہ احساس فلسفے میں بھی عام ہے۔ اگر ادب میں عظمت کا دور ختم ہو گیا ہے تو فلسفے میں بھی عظیم نظام ہائے فکر کی تشکیل کی سعی رائگاں اب ترک کر دی گئی ہے۔ ان مماثلتوں سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ انسانی ذہن مختلف دائروں میں ایک ہی طرح سے سوچ رہا ہے۔ فلسفے کے بیشتر تصورات یا تعقلات ادب میں محسوسات کی شکل میں مل سکتے ہیں۔ اس عہد میں پہلی بار فلسفے نے، اور بطور خاص ایک اہم مکتب خیال نے انسان کو اپنے مطالعے اور غور و فکر کا موضوع بنایا ہے، یہ تنہا فرد ہے، جس کے حقیقی رشتے کائنات اور سماج سے منقطع ہو گئے ہیں یا مسخ ہو گئے ہیں۔ معاصر ادب میں بھی فرد کی ذات، اور اس کے مسائل، بالخصوص احساسِ تنہائی پر آج سے زیادہ زور کبھی نہ دیا گیا تھا۔ فلسفے اور ادب کی یہ مشترک قدریں کچھ تو مطالعہ سے کھلیں اور کچھ تخلیقی تجربے کے دوران منکشف ہوئیں۔ کسی فلسفے کو سامنے رکھ کر اچھے ادب کی تخلیق ناممکن ہے مگر اچھے ادب میں بعض مخصوص فلسفوں کے عناصر خود بخود احساس کے راستے سے در آتے ہیں۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ ادب فلسفے سے آزاد اور اپنا مستقل وجود رکھنے کے باوجود اس سے بے بہرہ اور بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ ادبی تنقید تو کئی حیثیتوں سے اعلیٰ سطح پر فلسفے ہی کی ایک شاخ بن جاتی ہے۔ جمالیات تو ادب کے فلسفے کا درجہ رکھتی ہی ہے اور کوئی تنقید جمالیات سے پوری طرح دامن نہیں چھڑا سکتی۔ اس لیے مجھے یہ صحیح معلوم ہوتا ہے کہ ادبی تنقید کا طریق کار فلسفے کا ترکیبی اور ہمہ جہتی طریق کار Synthetic and multidimentional ہو تو شاید مختلف مکاتیب کے اکہرے پن اور محدود طرزِ کار کے خطرات کا بہتر طور پر ازالہ ہو سکے گا۔ جس طرح فلسفہ کائنات کو من حیث الکل دیکھتا ہے، اسی طرح تنقید کا فرض ہے کہ ہر ادب پارے کو ایک عالم اصغر مان کر اس کی کلیت کا مطالعہ کرے۔ فلسفہ صداقت خیر اور حسن کو تلاش کرتا ہے، ادب ان کی تخلیق کرتا ہے۔ فلسفہ کائنات کے معانی دریافت

کرتا ہے، ادب ان معانی کو زندہ پیکر عطا کرتا ہے۔

اسی نقطۂ نظر کی بنا پر میں نے اس کتاب کے پہلے حصے میں ایسے مضامین کو اولیت دی ہے جو ادب کے فلسفیانہ نوعیت کے مسائل سے متعلق ہیں۔ تحلیل نفسی پر اردو میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، میں نے اس پر کوئی اضافہ نہیں کیا، البتہ نفسیاتی تحلیل کی تفسیر و توجیہ اپنے زاویۂ نظر سے کی ہے۔ یہ میرا پہلا مضمون ہے، جو ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا تھا۔ جمالیاتی قدروں سے متعلق مضمون ایک سیمنار کے لیے لکھا گیا تھا جس کا موضوع تھا "تنقید کے بنیادی مسائل" میرا موضوع جمالیاتی تنقید تک محدود تھا، اسی لیے میں نے جمالیاتی قدروں کے مسئلے کو ایک محدود دائرے سے ہٹ کر پیش نہیں کیا۔ یہ تحدید سیمنار کی طرف سے عائد کی گئی تھی۔ "کلچر، مذہب اور ادبی روایت" حسن عسکری کے دو مضامین کے ردعمل کے طور پر جواب میں لکھا گیا یہ مضمون پہلے بالاقساط "ہماری زبان" اور پھر مکمل صورت میں "شب خون" میں شائع ہوا۔ اس مضمون کا بنیادی مسئلہ اردو کی ادبی روایت کا تعین ہے، لیکن اس سلسلے میں کلچر، مذہب اور تصوف کے مسائل بھی زیر بحث آ گئے ہیں۔

فلسفیانہ نوعیت کے دو اور مضامین کتاب کے دوسرے حصے میں دیے گئے ہیں کیونکہ ان کا تعلق جدیدیت اور معاصر مسائل سے ہے۔ یہ دونوں مضامین بھی دو مختلف مذاکروں کے لیے لکھے گئے تھے۔ "جدیدیت کے بنیادی تصورات" علی گڑھ کے اس سیمنار کے لیے لکھا گیا تھا جو "ادب اور جدیدیت" کے تعلق پر بحث کرنے کے لیے منعقد ہوا تھا۔ اس سیمنار میں جدیدیت کے فلسفیانہ تصورات پر لکھنے کا کام مجھے سونپا گیا تھا۔ جدیدیت کے ادبی تصورات، مشرق اور مغرب میں جدیدیت کی روایت، جدید ادب اور شاعری کے مسائل اور ان کا تجزیہ میرے موضوع کی حد سے باہر تھا، ان مسائل پر دوسرے کئی مضامین لکھوائے گئے تھے، اسی لیے میں نے صرف مغرب میں ان فلسفیانہ تصورات کی نشان دہی کی ہے جن کا جدیدیت سے قریبی رشتہ ہو۔ ان میں سے بعض تصورات بظاہر آپس میں ایک دوسرے کی تردید کرتے ہیں، مگر آج کی جدیدیت میں ان متضاد عناصر کی موجودگی

سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ادب کے تخلیقی عمل میں ان کا تضاد ختم ہو جاتا ہے، اور یہ ایک ہی حقیقت کے مختلف پہلوؤں کی نمایندگی کرتے ہیں، سائنٹفک رویہ اور داخلیت یا موضوعیت بظاہر ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ فلسفے میں ان دونوں کا عقد عقل کی سطح پر ناممکن نظر آتا ہے، مگر ادب میں تخلیق کی سطح پر ان کا ملاپ ممکن بھی ہے، اور حقیقت میں ہوتا بھی رہا ہے۔ اس مضمون کے متعلق ایک سوال یہ اٹھ سکتا ہے کہ محض مغربی فلسفے پر مضمون کی اساس رکھنا کس قدر حق بجانب ہے۔ میں نے ایسا مجبوراً کیا ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے ملک میں فلسفے کا ارتقا کئی سو سال پہلے رک گیا، شنکر اچاریہ اور رامانج کے بعد ہندو اور مسلم مذہبی فکر میں تو تھوڑا بہت ارتقا ہوا ہے، مگر خالص فلسفیانہ فکر کا سراغ لگانا دشوار ہے۔ ذہنی پسماندگی نے ہماری فکر کے آزاد ارتقا کو روک دیا۔ ہم ذہنی اور سائنسی ترقی کے ان دھاروں سے جدا ہو گئے جو فلسفے کی زندگی، توانائی اور ارتقا کا سرچشمہ ہیں۔ ہمارے یہاں آج بھی فلسفہ، مغربی علوم سے واقفیت کے باوجود، مذہب کی گرفت سے آزاد نہیں ہوا ہے۔ ہندوؤں میں قدیم ہندوستانی فلسفے کی تشریح اور نئی اصطلاحات میں ان کی تفسیر ہی اور بجنسہٖ اور جدید فکر کا نعم البدل سمجھی جاتی ہے۔ مسلمانوں کی فکر بڑی حد تک دینیاتی، متکلمانہ اور متصوفانہ ہے۔ یہی حال اور مذہبوں کا بھی ہے۔ جدید علوم کے ارتقا میں چونکہ ہماری ذاتی کاوش کو دخل نہیں رہا، اس لیے جدید علوم کے پہلو بہ پہلو جو فلسفیانہ فکر پیدا ہونی چاہیے تھی، اور جو جدید ہو سکتی تھی، وہ پیدا ہی نہیں ہوئی۔ ہمارے یہاں قدیم و جدید فلسفے کے علماء اور محقق تو بہت ہیں، جن میں سے چند کو بین الاقوامی شہرت اور عزت بھی حاصل ہے، مگر ان میں سے کسی کے یہاں طبعزاد فکر ڈھونڈنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ جبتک ہمارے یہاں سائنسی رویہ پیدا نہیں ہوگا، اور ہم ماضی کے ورثے کی عظمت کے آسیب سے چھٹکارا نہ پائیں گے صحیح معنوں میں جدید فلسفہ پیدا نہیں کر سکتے۔ ہمارے یہاں فلسفے میں جدیدیت کے جتنے بھی عناصر ملتے ہیں، وہ سب کے سب مغرب ہی سے ماخوذ ہیں، اس لیے ان کا ذکر

بے کار تھا۔ فلسفے کے وہ جدید مکاتب بھی جو عقلیت یا سائنسیت کے مخالف ہیں، ہمارے لیے ایک حد تک مستعار فلسفے ہی ہیں، کیونکہ اس طرح کے فلسفوں کے ظہور میں آنے کے لیے سائنس کے منفی اثرات، سائنسی طریق کار کے یک طرفہ پن اور کبھی کبھی خطرناک ہونے کا براہ راست تجربہ ضروری ہے، جو ترقی یافتہ سائنس، ٹکنالوجی اور صنعتی نظام میں ہی ممکن ہے۔ جس حد تک ہم نے صنعتی نظام کو ترقی دی اور اس کے اثرات کو اپنی زندگیوں میں داخل ہوتے اور پرانی تہذیب، سماج اور اقدار کو ٹوٹتے، بکھرتے دیکھا ہے، اسی حد تک ہم ایسے فلسفوں کے عناصر کو اپنے محسوسات میں شامل کر سکتے ہیں، لیکن ان محسوسات کو فکری بنیاد پر پیش کرنا ہم نے ابھی نہیں سیکھا۔ ادب میں یہ محسوسات مستعار کے بجائے حقیقی اس لیے بن جاتے ہیں کہ یہ محسوسات ہی کی حد تک رہتے ہیں۔ البتہ ان محسوسات سے وابستہ کئی تصورات ہمارے عوام کے لیے ابھی تک اجنبی ہیں۔ ادب میں چوں کہ ارتقا کی رفتار کبھی نہیں رکی اسی لیے خود بخود نئے تصورات اور میلانات جنم لیتے رہے ہیں، ادیبوں اور شاعروں نے تخلیقی سطح پر وہ سب کچھ غالب سے آج تک محسوس کیا ہے، جس کے متوازی دھارے مغربی ادب میں مل سکتے ہیں۔ اس لیے ہمارا ادب بہت سے جدید تصورات کیلئے اجنبی نہیں۔ آج، بہت سے ایسے مسائل جن پر منضبط اور مستقل فکر نہیں ملتی، ہمیں احساس کی سطح پر متاثر کرتے ہیں۔ ترقی یافتہ اور نیم ترقی یافتہ ممالک کے سماجوں اور ذہنوں میں نمایاں فرق ہے، مگر محسوسات کی نوعیت سطح کے فرق کے باوجود، بڑی حد تک یکساں ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ادب باشعور باخبر اور حساس ذہنوں کا تخلیقی عمل ہے، جو وسیع تر ماحول کے اثرات کو بھی جذب کرتے اور دنیا کے دوسرے حصوں کے تجربات کو بھی ذاتی طور پر محسوس کرتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا تو غلط ہے کہ جدید ادب کے تمام محسوسات باہر سے مستعار لیے ہوئے ہیں، البتہ بعض تصورات کی حد تک یہ بات تسلیم کی جا سکتی ہے، اور اس میں مجھے کوئی حرج نظر نہیں آتا۔ جدید علوم کا سارا سرمایہ۔ جدید طرزِ رہائش، آدابِ معاشرت، طرزِ حکومت

جب بہت کچھ باہر سے لیا گیا ہے تو ادب میں چند بیرونی تصورات کا دخیل ہونا اسی وسیع تر عمل کا ایک حصّہ ہے۔ میں نے جدیدیت کے تصورات سے بحث کرنے کے بعد آخری حصّے میں جدید ادب سے متعلق بعض سوالات بھی عمومی حیثیت سے اسی لیے اٹھائے ہیں کہ یہ تصورات، ہمارے فلسفے میں نہ سہی، ادب میں دخیل ہو چکے ہیں، اور آج ہماری تخلیقی عملیت کا جز ہیں۔

"انسان۔ ایک مسئلہ" یہ مضمون ایک بین شعبہ جاتی سیمنار کے لیے لکھا گیا تھا، جہاں انسان کو مختلف علوم کی روشنی میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش مقصود تھی۔ اس سیمنار کے لیے بھی مجھے جدید فلسفے میں انسان کے تصوّر پر لکھنے کی دعوت دی گئی تھی۔ مگر میں نے بجائے عمومی تصور کے ایک خصوصی مسئلے کو لے لیا۔ اصل مضمون کا جو انگریزی میں لکھا گیا تھا، عنوان تھا

(Man - A problem for himself)

جدیدیت کے حصّے میں دوسرے مضامین، ادب کے مسائل سے براہ راست متعلق ہیں "ہمارے عہد کا ادبی مزاج" دو حصوں پر مشتمل ہے، اس کا پہلا حصہ ۱۹۶۲ء میں "صبا" میں "سخن گسترانہ بات" کے عنوان سے شائع ہوا تھا، اور یہی مضمون ترقی پسند ادب کی تنقید اور جدید ادب کی تفسیر سے متعلق ایک طویل مباحثے کا باعث بنا تھا جس میں مختلف برگزیدہ نقادوں اور ادیبوں نے "صبا" اور صبا کے علاوہ دوسرے رسائل کے صفحات پر اپنے خیالات ظاہر کیے تھے۔ اس مضمون کا دوسرا حصّہ "سوغات" میں اسی عنوان سے دو سال بعد شائع ہوا تھا۔ چونکہ میرے پہلے مضمون "سخن گسترانہ بات" میں تشکیک کی اصطلاح خاص طور پر معرض بحث میں آ گئی تھی۔ اس لیے اس مضمون میں میں نے تشکیک کی مزید تشریح و توجیہہ کرتے ہوئے اسے جدید ادب کا اشاریہ قرار دینے کی کوشش کی تھی "جدید شاعری" "کتاب" کے سال نامے ۱۹۶۶ء کے لیے جاری کیے گئے سوال نامے کا جواب ہے "جدید شاعری کا تنقیدی مطالعہ" ایک لحاظ سے کتاب کے تیسرے حصّے میں

ہونا چاہئے تھا، مگر میں نے اسے جدیدیت کے بنیادی تصورات اور عمومی میلانات کی بحث کے ساتھ ہی رکھنا ضروری سمجھا تاکہ عمومی اور نظریاتی مسائل کے ساتھ، سرسری ہی سہی، جدید شاعری کی ایک تصویر بھی سامنے آجائے۔

کتاب کے تیسرے اور آخری حصے میں چند شعرا کا تنقیدی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ ان میں دو شاعر کلاسیکی ہیں، انیسؔ اور غالبؔ۔ دو شاعر ہمارے عہد سے تعلق رکھتے ہیں، اور دو مختلف رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں، جگرؔ ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ جگرؔ پر شاید میں آج نہ لکھتا، اس لیے کہ میرے نزدیک جگرؔ کے معاصرین ہی میں یگانہؔ جدید طرزِ فکر و احساس کے لحاظ سے کہیں زیادہ وقیع ہیں، لیکن یہ مضمون ۵۹ء میں مجھ سے ایک ہندی رسالے "کلپنا" نے جگرؔ کو ساہتیہ اکیڈمی اوارڈ ملنے کے بعد، تعارف کے طور پر لکھوایا تھا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ "داغِ جگر" اور "شعلۂ طور" کی شعری قدر و قیمت میرے نزدیک اس وقت مشتبہ تھی، اور آج بھی ہے۔ "شاہکار" کے فراقؔ نمبر کے لیے مجھ سے فراقؔ کی غیر غزلیہ شاعری پر لکھنے کے لیے کہا گیا تھا، میں نے فراقؔ کی غزل کا محض سرسری تذکرہ کیا ہے۔ غالبؔ کے فکری پس منظر سے متعلق مضمون دراصل غالبؔ پر میری کتاب "غالبؔ کی فکر اور فکری سرچشمے" کا ابتدائی مختصر سا خاکہ ہے۔ چونکہ یہ مضمون غالب صدی تقریبات کے سلسلے میں علی گڑھ سمینار کے لیے لکھا گیا تھا، اس لیے ایک تو وقت کی کمی کے پیش نظر اور دوسرے پوری ایک کتاب کا خلاصہ ہونے کے ناتے میں نے یہاں محض اشاروں سے کام لیا ہے۔ شعری مثالیں بھی نہیں پیش کی ہیں۔ اس مضمون کو اصل کتاب کی تمہید سمجھنا چاہئے۔ میں نے اس مختصر سے مضمون میں غالبؔ کی فکر کے اُن اجزا کی نشان دہی کی ہے جنھیں عام طور پر ایک دوسرے سے متضاد سمجھا جاتا رہا ہے۔ حالاں کہ غالبؔ کی فکر میں وحدت الوجود کا تصور اور عقلیت و تشکیک کا غالب رجحان ایک ہی فکری سرچشمے کی دین ہیں۔ اسی طرح غالبؔ کی نشاطیہ سرمستی اور ان کی افسردگی یا ایک حد تک مرگ کوشی بھی ایک دوسرے کی

ضد نہیں بلکہ ان کے تجربۂ وجود اور عرفانِ کائنات ہی کے دو اظہارات ہیں، جو ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس طرح کے بعض اور مسائل پر میں نے نئے نقطۂ نظر سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔

انیسؔ ان شاعروں میں سے ہیں جن پر پوری کتاب لکھنے کی حسرت ہو، انیسؔ پر میرا مضمون انیسؔ کے مطالعے کے چند مقدمات قائم کرتا ہے۔ ان کی بنیاد پر ان کے تفصیلی مطالعے کی ضرورت پھر بھی باقی رہتی ہے۔

میں نے جدید شاعروں پر لکھے ہوئے اپنے مضامین کو سوچ سمجھ کر اس کتاب میں شامل نہیں کیا، کیونکہ ایک تو اس مجموعۂ مضامین کی ضخامت ان کی تاب نہ لا سکتی تھی دوسرے کتاب کے نام کی مناسبت سے میں نے ترجیح ایسے مضامین کو دی ہے جو فلسفے اور ادب کی مشترکہ حدود سے بحث کرتے ہیں۔ چار شاعروں کا تنقیدی مطالعہ اس لیے کتاب کے آخر میں شامل کر دیا ہے کہ ان مطالعوں کے توسط سے تنقید کے اُن نظری اور ادبی معیاروں کے اطلاق کے نمونے بھی سامنے آجائیں۔ جن کا میں نے پہلے دو حصوں کے مضامین میں ذکر کیا ہے۔ جدید شاعروں پر میں نے اپنے مضامین ایک اور وجہ سے بھی اس مجموعے میں شامل نہیں کیے۔ میں نے وقتاً فوقتاً ہم عصر ادب اور ادیبوں پر بیسیوں مضامین، تبصرے اور خاکے لکھے ہیں، میں چاہتا ہوں کہ اگلی فرصت میں ان کا انتخاب کر کے جدید شاعری یا ہمعصر ادب کے عنوان سے ایک مستقل کتاب پیش کی جائے اس لیے بھی میں نے اُن مضامین اور طویل مضمون نما تبصروں کو آئندہ مواقع کے لیے اٹھا رکھا ہے۔

میرے مضامین کا ایک مجموعہ آج سے کئی برس پہلے بھی شائع ہو سکتا تھا لیکن ہندوستان میں اردو کے اشاعتی اداروں کی کمی اور وسائل کی نایابی نے اس کا موقع نہ دیا۔ اگر عابد سہیل صاحب نصرت پبلشرز کے ذریعے مجموعے کی اشاعت کا اہتمام کرنے کا وعدہ نہ کرتے تو شاید ابھی بہت دن تک ان مضامین کی اس شکل میں ترتیب

ممکن نہ ہوتی۔ میں ان کا اور نصرت پبلشرز کا اپنی طرف سے شکریہ ادا کرنا ذاتی فرض سمجھتا ہوں۔ ادب کے قارئین ان کی کوشش کو کس نظر سے دیکھیں گے، اس کا مجھے علم نہیں۔ ہمارے ملک میں اردو کی سنجیدہ، ادبی اور علمی کتابیں چھاپنے والے اس قدر کم یاب ہیں کہ شاید بہت سی کتابیں مصنفوں کے ذہن ہی میں رہ جاتی ہیں، حوصلہ شکن حالات کی وجہ سے ذہن سے کاغذ تک منتقل بھی نہیں ہو پاتیں۔ اور کسی طرح کاغذ پر منتقل ہو کر چھپ بھی جائیں تو پڑھنے والوں کا برسوں انتظار کرتی رہتی ہیں۔ ان حالات میں خالص ادبی کتابیں چھاپنے والے ادارے لائق مبارکباد ہیں۔

وحید اختر

شعبۂ فلسفہ۔
مسلم یونیورسٹی۔ علی گڑھ۔ یوپی
یکم جنوری ۱۹۷۱ء

تحلیل نفسی کی بنیادیں

نفسیات موجودہ سائنسی علوم میں سب سے کمسن سائنس ہے اور اس کی ترقی زیادہ تر پچھلے ساٹھ ستر برسوں میں ہوئی ہے۔ ابتداءً انسان کی دلچسپی خارجی دنیا ہی تک تھی چنانچہ علوم کی طویل فہرست میں زمانی لحاظ سے ہیئت کو اوّلیت حاصل ہے۔ آہستہ آہستہ انسان آسمان سے اتر کر زمین تک آیا اور خود اپنے تک پہنچنے میں تو اسے اور زیادہ مدت درکار ہوئی۔ تمام علوم میں نفسیات ہی وہ علم ہے جو براہِ راست انسان اور انسان کی داخلی دنیا سے بحث کرتا ہے اسی لیے اس کی ترقی سب سے آخر میں ہوئی۔

انکساگورس Anaxagoras پہلا فلسفی ہے جس نے عناصر کے ماورا Nous یعنی ذہن یا نفس کا تصور پیش کیا۔ انکساگورس کے خیال میں یہی چیز عناصر کی ترتیب و تنظیم کا فرض انجام دیتی ہے۔ سوفسطائیوں Sophists نے فلسفے میں نظریات و آراء کے اختلاف کو دیکھ کر یہ بنیادی سوال اٹھایا کہ انسان کس حد تک اور کیا جان سکتا ہے۔

یہ سوال اصل میں مابعد الطبیعیات یا زیادہ صحیح طور پر علمیات Epistemology سے متعلق ہے۔ مگر اس سے انسان کی نفسی ماہیت کے متعلق مفروضات پیش کرنے کے سلسلے کا آغاز ہوا۔ پہلا بڑا فلسفی جس کے پاس ذہن یا نفس کا واضح تصور ملتا ہے افلاطون ہے وہ ثنویت پسند تھا اور مادہ و ذہن کو دو مستقل بالذات حقیقتیں مانتا تھا۔ اس کے نزدیک

ذہن یا روح ماورائی اور مافوق الفطری تھے لیکن ارسطو نے ان کو فطری اور مادّی مان کر
ان کا مطالعہ کیا۔ افلاطون تصوری [illegible] تھا اور ارسطو حقیقت پسند
[illegible] ارسطو نے روح کو کوئی الگ حقیقت نہیں مانا بلکہ اسے بھی جسم کا
ایک [illegible] قرار دیا۔ جدید دور میں اسی نظریے کو جرمنی کے تشکیلی ——
اسکول نے اپنایا۔ ارسطو نے اسی بنیاد پر مادّے کی غیر موجودگی میں روح کے امکان سے
انکار کیا، اس فطری تشریح کی وجہ سے ہی ارسطو کو جدید نفسیات کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ ارسطو
سے ڈیکارٹ تک نفسیات کی ترقی رکی رہی۔ اس دوران میں عام طور پر ذہن یا روح کو
ماورائی اور مافوق الفطری سمجھا جاتا رہا۔ ڈیکارٹ کا تعلق یورپ کے اس دور سے ہے
جسے علمی نشاۃ ثانیہ کہا جاتا ہے۔ سترھویں صدی کے آغاز میں گلیلیو اور دوسروں نے
تمام طبیعی اعمال کو حرکت وجمود کی اصطلاحوں میں بیان کر کے طبیعیات کی دنیا میں انقلاب
پیدا کر دیا تھا۔ ہاروے نے دوران خون کا انکشاف کر کے عضویاتی اعمال کو طبیعیاتی
اصطلاحات میں بیان کرنے کی ابتداء کر دی تھی۔ اس کے ساتھ ہی ڈیکارٹ نے طبیعیات
کو حیوانی اور انسانی کردار کو سمجھنے کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیا تھا۔ ڈیکارٹ کے
نزدیک جانوروں کی ہر حرکت میکانکی اصولوں کے تحت ہوتی ہے اس لیے کسی ذہن یا نفس
کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ جانوروں کو ایک پیچیدہ مشین سمجھتا ہے۔ ڈیکارٹ کے زمانے
میں کلیسا کا احتساب بہت سخت تھا، اس لیے اس نے انسانی روح کو میکانکی قوانین
کے تحت نہیں رکھا بلکہ روح کو جسم سے الگ قرار دیا اور تعالیت [illegible]
[illegible] کے نظریے سے ان دونوں میں ربط قائم کیا۔ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کی
نفسیات میں ہابس اور اس کے پیروؤں کی تجربیت [illegible] بھی کافی
اہمیت رکھتی ہے، وہ مادہ پرست فلسفی تھا اور طبیعیات سے بہت متاثر تھا اس لیے اس کی
نفسیات میکانکی انداز کی ہے۔ ہابس کے سلسلۂ فکر کو ترقی دینے کا کام ایک صدی بعد
انگریز نفسیات دانوں کے اسکول [illegible] نے کیا۔ انیسویں صدی

کی جدید ترقی یافتہ سائنسوں نے بھی نفسیات پر اثر ڈالا۔ کیمیا نے ذہنی کیمیا کا خیال پیدا کیا، لیکن کیمیا سے زیادہ دور رس اثر عضویات کا پڑا جس کی بنا پر عضویاتی تجربہ گاہ سے نفسیاتی تجربہ گاہ وقوع پذیر ہوئی۔ اس سے پہلے تک نفسیات اپنا مواد حافظے اور عام تجربے سے اخذ کرتی تھی۔ مگر یہ نئی نفسیات تجربہ گاہوں میں کیے ہوئے مشاہدات کو بنیاد بنا کر ترقی کرنے میں کافی پر امید تھی۔ ساتھ ہی ساتھ حیاتیات کی ترقی اور ڈارون کے نظریہ ارتقاء کے زیر اثر فرد اور نسل توریث اور ماحول کے مسائل نفسیات میں داخل ہو چکے تھے، اس طرح نفسیات، انسانیات اور حیوانیات سے بہت قریب آگئی۔

ان تمام اثرات کے ساتھ ایک اور اہم اثر حیوانیات کا ہوا۔ اب دیوانگی ہر بعض اعصاب اور فکر و ذہن کی بحث بالکل غیر سائنسی حالت سے ترقی کر کے سائنسی دائرے کے قریب آگئی تھی اور نفسیات میں دو اسکول بن گئے تھے۔ جن میں سے ایک نفسی خلل کے اسباب نفسی حلقے ہی میں تلاش کرتا تھا اور دوسرا نفسی خلل کو دماغی خلل کا نتیجہ قرار دیتا تھا۔ بحیثیت مجموعی دوسرے گروہ کا غلبہ تھا۔

وہ لوگ جو ذہنی امراض کی تحقیق کے راستے نفسیات میں داخل ہوئے اپنے ساتھ عملی تجربوں کا ایک ذخیرہ لائے اسی گروہ سے فرائیڈ کا بھی تعلق ہے۔ وہ علم جو نفسی امراض سے بحث کرتا ہے انیسویں صدی کے آخری ربع سے قبل کوئی وجود نہ رکھتا تھا [illegible] کے مطابق بعد کے محققین ثابت کر چکے تھے کہ نفسیاتی اسباب ذہن اور جسم میں خاص قسم کے تغیرات پیدا کر سکتے ہیں۔ سب سے پہلے شارکو Charcot نے یہ بات بتائی کہ بعض خرابیاں محض نفسی اسباب کی بنا پر ہوتی ہیں، یہ دعویٰ نفسیات کی اس عمارت میں آئندہ تعمیروں کا سنگ بنیاد ہے۔ اسی پر ژانے Janet نے اپنے تصور افتراق Dissociation کی بنیاد رکھی۔ ژانے نے ثابت کیا کہ شعور کا ایک اور یکساں چشمے کی صورت میں ہونا لازمی نہیں ہے۔ بلکہ بعض اوقات یہ کئی مستقل دھاروں میں بٹ جاتا ہے اس

افتراق کی وجہ سے مختلف نفسی امراض پیدا ہوتے ہیں لیکن یہ نظریہ افتراق کے اسباب و
علل کی تشریح میں ناکام رہا اور یہیں سے فرائیڈ کا کام شروع ہوتا ہے۔

فرائیڈ ژانے کے نظریے ہی کو لے کر آگے بڑھتا ہے۔ مگر دونوں میں بڑا تفاوت
ہے جسے خود ژانے نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"اس وقت ایک غیر ملکی طبیب سگمنڈ فرائیڈ آیا اور اس نے ان مطالعوں
کے ساتھ بڑی دلچسپی کا اظہار کیا اس نے واقعات کی صداقت کو تسلیم
کیا اور اس طرح کے چند مشاہدات شائع کیے ان اشاعتوں میں سب سے
پہلے تو اس نے ان اصطلاحات کو بدلا جن کو میں استعمال کرتا تھا جس
چیز کو میں نفسیاتی تحلیل (Psychological Analysis)
کہتا تھا اسے اس نے نفسی تحلیل (Psycho-analysis)
کا نام دیا جس چیز کو میں نفسیاتی نظام Psychological
system کہتا تھا اس نے complex کہا ہے جس چیز
کو میں شعور کی قید سمجھتا تھا اس کو اس نے Repression
سے تعبیر کیا ہے جس چیز کی طرف میں نے افتراق یا Mental
disaggregation کی اصطلاح سے اشارہ کیا تھا اس کے لیے
اس نے catharsis کا نام تجویز کیا۔ لیکن سب سے بڑا تغیر
اس نے جو کیا وہ یہ تھا کہ طبی تجربی علاج کو اس نے بہت ہی محدود
میدان میں استعمال کر کے طبی فلسفے کا ایک زبردست نظام پیدا کیا"
اور اسے فلسفۂ ہمہ جنسیت Pan-Sexualism
کا نام دیا ہے۔"

لیکن اصل میں فرائیڈ نے صرف نئی اصطلاحات ہی کو متعارف نہیں کیا، بلکہ ایک
مکتب فکر کھول دیا، جس کے دور رس اثرات کو ژانے نہ سمجھ سکا نہ سمجھنے کی کوشش کی۔

فرائیڈ اور قدیم نفسیات کے بعض نظامات میں بہت دلچسپ مشابہتیں ہیں۔ لیکن انداز کچھ ایسا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ فرائیڈ نے انھیں بھی از سر نو تخلیق کیا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اس نے ژانے کے نظام کے سوا باقی تمام موجودہ نظامات کے مطالعہ کو نظر انداز کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے نظریات میں اکثر جگہ ابہام اور تناقض نظر آتا ہے۔

ژانے اور فرائیڈ کے باہمی اختلافات کی بڑی وجہ یہ ہے کہ فرائیڈ نے احساسی اور میکانکی نفسیات کو چھوڑ کر مقصدیت ———— کی طرف رجوع کیا۔ اس طرح وہ نفسیات کے مذہب ارادیت ———— اسی سے منسلک ہو گیا۔ اس مذہب فکر کے بموجب غایات کے لیے مقصدی جدوجہد، انسانی و حیوانی کردار کی امتیازی خصوصیت ہے، اس عقیدے کے دوسرے شارحین کی طرح فرائیڈ بھی تعلیت، ارتقائے ذات اور اظہار کے مقصد کو خلقی بنیادوں INNATE مانتا ہے۔ حیوانات کی ہر نوع میں یہ ذہنی مقصد خاص خاص قسم کے میلانات یا ہیجانات کی صورت میں ظاہر ہوا کرتا ہے ان ہی کو اس نے جبلت [illegible] کا نام دیا ہے۔ جبلت کا یہ مقصدی تصور میکانکی کرداریت ([illegible]) اور ژانے کے تصور سے مختلف ہے اور یہاں وہ اپنے ہم عصر عالم نفسیات میکڈوگل کا ہم خیال ہو جاتا ہے اس کے متعلق فرائیڈ خود لکھتا ہے:-

"ان جبلتوں کے اشتراک ماہیت اور امکانی اختلاف کی تفہیم سے بڑھ کر کوئی اور علم ایک ٹھوس نفسیات کے قیام کے لیے اہم نہیں ہو سکتا۔"

عجیب ستم ظریفی ہے کہ خود فرائیڈ نے ہی ایسا نہیں کیا، اور اس نے جنسی جبلت کو سب پر اس حد تک فوقیت دیدی ہے کہ چند ایسے رجحانات کو بھی اس کے دائرے میں شامل کر لیا جو در حقیقت اس جبلت سے بالکل بے نیاز ہیں یہی غلطی فرائیڈی نفسیات کے بہت سے نقائص کا سر چشمہ ہے۔

فرائیڈ سے پہلے عام طور سے شعور ہی پر ذہن کا میدان مشتمل سمجھا جاتا تھا۔ سب سے پہلے

اس چیز کی طرف لائبنز [illegible] نے اشارہ کیا تھا کہ جس طرح طبعی دنیا
میں درجہ بندی ہے، اسی طرح ذہن کا بھی حال ہے۔ شعور کے بے حساب درجے ہیں۔ واضح
ترین شعور سے لے کر مبہم ترین شعور کے درجے تک۔ ہر جگہ شعور تو رہتا ہے مگر ادنیٰ درجوں
پر یہ اتنا مبہم ہے کہ ہم کو اس کا علم نہیں ہوتا۔ لائبنز کے بعد شوپنہاور، ہارٹ مین اور بعض
دوسرے فلسفیوں نے اس خیال کو ترقی دی، مگر نفسیات میں کوئی ایسا تصور داخل نہیں
ہو سکا تھا۔ سب سے پہلے فرائڈ ہی نے اسے نفسیات میں روشناس کیا۔ اس کے نزدیک
شعور کی صفت غیر لازمی اور غیر استقامتی ہے۔ جس کی موجودگی یا عدم موجودگی سے شعوری
اعمال کی ماہیت اور موجودگی پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ فرائڈ نے اکثر جگہ شعور کو روشنی
سے تشبیہ دی ہے۔ روشنی ہو تو چیزیں نظر آتی ہیں، اندھیرا ہو تو نظر نہیں آتیں۔ مگر روشنی
کی غیر موجودگی سے اشیاء کی ماہیت اور موجودگی پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ اس طرح وہ
شعور کو بھی ایک طرح کا عضو احساس sense organ قرار دیتا
ہے۔ شعور ایسی صفت ہے جو بہت بعد میں چل کر ذہن کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے۔ فرائڈ
پورے ذہن کے لیے Psyche کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ اس میں شعور
اور لاشعور دونوں شامل ہیں۔ جب تک Psyche میں شعور ترقی نہ پائے وہ
اسے اڈ (Id) کا نام دیتا ہے۔ اڈ (Id) میں ہیجانات اور رجحانات ہوتے ہیں جن کی
فعلیت اصول لذت کے تابع ہے۔ ان میں کوئی ربط و تنظیم نہیں ہوتی۔ یہ اندھا دھند طور
پر حصولِ لذت کے لیے کوشاں رہتے ہیں اور اپنی تشفی چاہتے ہیں۔ یہ وہ ہیجانات ہیں
جو انسان ورثے میں پاتا ہے، اور جسے ہابس انسان کی ابتدائی فطرت کا نام دیتا ہے
پورا ذہن ایک ایسے پہاڑ سے مشابہ ہے جو پورا سمندر میں غرق ہے۔ اور محض اس کی چوٹی
پانی کے اوپر ہماری نظروں کے سامنے ہو۔ ذہن کا یہی حصہ شعور ہے۔ شعور ذہن میں جس طرح
نشو و نما پاتا ہے اس کی تشریح بھی بڑی دلچسپ ہے۔ ابتدائی اور فطری ہیجانات
کی تشفی کرنے میں فرد کو خارجی دنیا میں کوشش کرنی پڑتی ہے اس طرح اڈ (Id)

اور خارجی دنیا میں مسلسل ٹکراؤ سے اسی میں ایک ایسا حصہ پیدا ہوتا ہے جو خارجی دنیا
سے مطابقت چاہتا ہے۔ یہیں شعور کے ساتھ ساتھ ایغو [illegible] بھی پیدا ہوتا ہے
[illegible] اڈ کے مقابلے میں بہت کمزور ہے۔ [illegible] کی اپنی خواہش بھی نہیں۔ اس کا کام یہ
ہے کہ وہ اڈ کے احکام کی تابعداری کرے لیکن اڈ کو اپنی تشفی بغیر ایغو کے واسطے کے
حاصل نہیں ہوتی، اس لیے آہستہ آہستہ ایغو طاقتور ہوتا جاتا ہے۔ اور ایغو کو یہ احساس
ہونے لگتا ہے کہ خارجی حقیقت کے قوانین و شرائط کو جاننا ضروری ہے۔ اس طرح
اڈ اصولِ لذت کی بجائے اب اصولِ حقیقت کے تابع ہونے لگتا ہے، اور اُسے ایغو
کی پیروی کرنی پڑتی ہے، کیونکہ وہی ممکن اور ناممکن میں تمیز کرتا ہے۔ اگر کبھی ایغو کمزور
پڑ جائے اور وہ اڈ کی یورشوں کا مقابلہ نہ کر سکے تو ایسے اعمال صادر ہونے لگتے ہیں
جو اصول حقیقت کے خلاف ہیں۔

اڈ کے ہیجانات کی ساری توانائی کو فرائڈ جنسی جبلات کی توانائی [illegible]
کہتا ہے فرائڈ نے اس جنسی توانائی کے مفہوم کو اتنا وسیع کر دیا ہے کہ اسے عام طور پر مستعمل
اصطلاح کے مرادف نہیں مانا جا سکتا بلکہ اس میں بڑی گنجائش ہے۔ لبیڈو کا معروض ابتدا
میں اپنی ذات ہوتی ہے جسے فرائڈ نرگسیت [illegible] کہتا ہے لیکن
آگے چل کر خارجی اشیا اس کی معروض بن جاتی ہیں۔ اس طرح خارجی اشیا کو معروض
بنا کر تشفی کرنے میں شکست اور محرومی کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ہر شکست کے بعد
لبیڈو کی توانائی یا تو واپس ہو جاتی ہے یا کسی دوسری شے سے وابستہ۔ لیکن دونوں
صورتوں میں پوری تشفی نہیں ہوتی اس لیے ہر دفعہ اس توانائی کا کچھ حصہ ایغو سے
وابستہ ہو جاتا ہے۔ اسی لیے فرائڈ کا خیال ہے کہ محرومیاں اور ناکامیاں شخصیت کی
تعمیر اور نشوونما میں بڑا حصہ لیتی ہیں۔ اس ایغو کا بھی کچھ حصہ شعور کی روشنی میں ابھرتا ہے
ایسی صورتوں میں ایغو احتباس Repression کی وجہ سے لاشعوری
طور پر کام کرنے لگتا ہے۔

فرائڈ تمام داخلی تنازع کو جبلتوں کی دو جماعتوں کے درمیان تنازعے کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ جن میں ایک کو وہ جنسی جبلتیں کہتا ہے اور دوسری کو ایغو کی۔ ایک عرصہ سے یہ بات مانی جاتی ہے کہ انسانی روح میں اخلاقی تنازع عام طور سے یا کم از کم جزوی طور پر غیر شعوری ہوتا ہے۔ فرائڈ نے بتایا کہ تنازع کسی فیصلہ کن نتیجہ پر نہیں پہونچتا بلکہ متنازع قوتوں میں سے کسی ایک کا Repressed ہو جاتا ہے۔ یعنی اُسے دبا دیا جاتا ہے۔ یہ دبا ہوا رجحان اندر ہی اندر ڈیا رہتا ہے اور بالواسطہ ظاہر ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ زندگی کی پہلی سانس سے یہ عمل شروع ہوتا ہے اور ان تمام ذہنی الجھنوں سے جو دبی ہوتی ہیں لاشعور تشکیل پاتا ہے اور ان تمام رجحانات کے پیچھے لبیڈو کی توانائی کارفرما ہوتی ہے۔ فرائڈ کی نفسیات دراصل انہی سے بحث کرتی ہے۔ صحتمند آدمیوں میں ان کا اظہار خواب و خیال، زبان، قلم یا ہاتھ کی لغزش، فیصلوں اور چیزوں کے انتخاب سے ہوتا ہے کیونکہ ان سب کے پیچھے کوئی نہ کوئی دبی ہوئی قوت اپنا اظہار چاہتی ہے۔ مریض آدمیوں میں یہ مختلف عصبی اور ذہنی امراض کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ فرائڈ کی ساری نفسیات امراض کی تحقیق اور علاج سے جمع کیے ہوئے نتیجوں پر مبنی ہے۔ کیونکہ وہ دراصل ڈاکٹر تھا اور اسے علاج کے دوران میں بعض ایسے مریضوں سے سابقہ پڑا جن کے مرض کے اسباب جسمانی نہیں تھے بلکہ نفسی تھے۔ اور ان ہی کے علاج میں اُس نے وہ راستہ ڈھونڈا جو آج کل "تحلیل نفسی" کہلاتا ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اس طرف اس کی رہنمائی اس کے رفیق کار جوزف برایر نے کی تھی۔ وہ اس راہ پر زیادہ دور نہ چلا۔ اور فرائڈ نے اسی راستے پر چل کر اپنی فکر و تحقیق سے نفسیات کے نئے مکتب خیال کو جنم دیا۔

فرائڈی نفسیات کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کے نزدیک جنسی ہیجانات شیرخواری کے زمانے سے ہی اپنے عمل شروع کر دیتے ہیں۔ لیکن جب ایغو تشکیل پاتا ہے تو دونوں کے تنازعے کے بعد بچپن کے شہوانی رجحانات دبا دیے جاتے ہیں۔ اس طرح لاشعور کا جو حصہ شیرخواری کے ایام میں تشکیل پذیر ہوتا ہے اس میں سب سے اہم Oedipus Complex

complex سے اس سے آگے چل کر (superego) یعنی فوق الانا پیدا ہوتا ہے، جس کا مرکز (Mego) یعنی باپ کا سایہ ہوتا ہے۔ اس پیچیدہ اور دور دراز کار تشریح میں فرائیڈ یہ مانتا ہے کہ جب بچے کے شہوانی جذبات اپنی ماں سے وابستہ ہوتے ہیں تو اس کا باپ سب سے بڑی رکاوٹ بن کر سامنے آتا ہے، لیکن طاقت اور عزت واحترام میں اس کا مرتبہ بلند ہوتا ہے اس لیے بچے کو باپ کے سامنے شکست ہوتی ہے اور اس طرح وہ مغلوب و مرعوب ہو کر غیر شعوری طور پر اپنے باپ کو اپنا نصب العین قرار دے لیتا ہے، اس غیر شعوری عمل کے مختلف مراحل پر (superego oedipus complex) اور (mego) معرض وجود میں آتے ہیں۔ فرائیڈ کے اندازے کے مطابق چھ سال کی عمر تک ایام طفولیت کے تمام جنسی ہیجانات دبا دیے جاتے ہیں پھر جب ایام بلوغت کا آغاز ہوتا ہے تو شہوانی نظام کی توانائی بڑھ جاتی ہے اور یہ دبے ہوئے ہیجانات دوبارہ ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ مگر اس وقت تک الیغو اتنا طاقتور ہو جاتا ہے کہ وہ ان پر پوری طرح قابو رکھتا ہے۔

فرائیڈ کی نفسیات میں، ایک اور پیچیدگی قبل شعور (Preconscious) کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کی تشریح خود فرائیڈ نے ان الفاظ میں کی ہے:۔

> "غیر شعوری نظام کو ایک بڑی ڈیوڑھی سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جس میں مختلف ذہنی تحریکات افراد کی طرح ہوتی ہیں۔ اس کے قریب ہی ایک چھوٹا سا کمرہ ہے، یہ کمرہ شعور کا مسکن ہے۔ اس کمرہ پر ایک پاسبان کھڑا ہے۔ جو مختلف ذہنی تحریکات کا احتساب کرتا ہے اور ناپسندیدہ ہونے کی صورت میں ان کو کمرے میں داخلہ نہیں دیتا، اگر کوئی تحریک کمرے میں داخل ہونے کے بعد بھی نکال دی جائے تو وہ غیر شعوری ہی رہتی ہے کیونکہ پاسبان کی مزاحمت کے باعث شعور اسے نہیں دیکھ سکتا۔ اس طرح یہ تحریکات دبا دی جاتی ہیں۔ کمرے میں داخلہ پا جانے والی

______ تحریکات بھی اس وقت تک شعوری نہیں ہوتیں جبتک وہ شعور کی توجہ اپنی طرف منعطف کرانے میں کامیاب نہ ہوں، اس کمرے کو قبلِ شعور کہنا مناسب ہوگا اور پاسبان اصل میں مزاحمت ہے۔"

لاشعور، قبلِ شعور، محتسب یا ایغو یا مزاحمت (ان تینوں کو فرائیڈ ایک ہی معنی میں استعمال کرتا ہے) لبیڈو اور شعور وہ اہم تصورات ہیں جن کی مدد سے فرائیڈ اپنے خواب کے نظریے کی بھی اسی طرح تشریح کرتا ہے جس طرح وہ ان کو عصبی و نفسی امراض کی تشریح و تعریف میں استعمال کرتا ہے۔

خواب کے عالم میں دبے دبائے ہیجانات بھیس بدل کر شعور میں داخل ہو جاتے ہیں۔ یہ ہیجانات ہر صورت میں شہوانی ہوتے ہیں جو زمانۂ شیر خواری میں دبا دیئے جاتے ہیں۔ فرائیڈ خوابوں کو آرزوں کا اظہار کہتا ہے۔ اور ان کے محرکات کو ہمیشہ جنسی سمجھا جاتا ہے فرائیڈ سمجھتا ہے کہ خواب آدمی کو لاشعور کے خلل انداز اثرات سے محفوظ رکھتا ہے۔ کیونکہ اگر شہوانی رجحانات اس طرح بھیس بدل کر داخل نہوں تو نیند حرام ہو جائے۔ فرائیڈ کے خیال میں خواب عصبی امراض کی علامات سے مشابہت رکھتے ہیں چنانچہ وہ لکھتا ہے:—

"ایک خواب بذاتِ خود (Neurotic Symptom) ہوتا ہے جو تمام صحت مند افراد میں پایا جاتا ہے۔ اگر تمام اشخاص صحت مند ہوتے۔ اور صرف خواب ہی دیکھتے، تو ان خوابوں سے وہ معلومات حاصل ہو جاتیں جو اب ہم عصبی امراض کے مطالعے سے حاصل کر رہے ہیں۔"

خوابوں کے سلسلے میں، "علامت سازی" (Symbolization) خواب کا سب سے زیادہ عجیب اور نمایاں حصہ ہے چنانچہ فرائیڈ اور اس کے شاگردوں نے بہت سی ایسی علامات کے معنی مقرر کر لیے ہیں، یہاں بھی فرائیڈ تمام علامات کو جنسی اور شہوانی جذبات ہی سے منسوب کرتا ہے۔

فرائڈ نے اپنے نظریات کی توضیح و تشریح کے لیے جو مثالیں اور تجربے دیے ہیں، ان کی تفصیل میں جانے کی گنجائش نہیں۔ اسی طرح فرائڈ نے اپنے طور پر بعض خوابوں کی تعبیر کی ہے ان کی مثالیں دیے بغیر اتنا کہنے پر اکتفا کرنا پڑتا ہے کہ یہاں بھی فرائڈ نے اپنی جنسی انتہا پسندی سے کام لیا ہے اس کی تعبیروں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خواب دیکھنے والے سے زیادہ خواب کی تعبیر کرنے والے کے نظریات اور خیالات کا اظہار ہو رہا ہے فرائڈ کے نظریۂ خواب میں چند صداقتیں ضرور ہیں مثلاً یہ کہ خواب کسی نہ کسی آرزو کا اظہار ہوتا ہے اور دبائے ہوئے رجحانات اپنی شکل بدل کر ظاہر ہوتے ہیں۔ خواب حالتِ بیداری کے تفکر سے نچلے درجے پر ہے اسی لیے یہ تصویری علامات اور اشارات کا سہارا لیتا ہے لیکن فرائڈ کا یہ خیال کہ ہر خواب شہوانی جذبات کا بالواسطہ اظہار ہے ٹھیک نہیں کیونکہ بہت سادے خواب ایسے ہوتے ہیں جن کو کتنا ہی کھینچ تان کر تعبیر کیا جائے تو بھی ان کو جنسی جذبے سے متعلق کرنا ناممکن ہوتا ہے اور وہاں تو فرائڈ اپنے نظریے میں سخت انتہا پسند ہو گیا ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ ہر خواب ایام طفولیت کی آرزوں کا اظہار ہوتا ہے یہ خیال بھی بڑی حد تک درست نہیں کہ خواب نیند کی حفاظت کرتا ہے کیونکہ کبھی کبھی خواب دیکھنے کے بعد نیند اچاٹ ہو جاتی ہے۔ خوف اور لڑائی کے خوابوں کی فرائڈی نقطۂ نظر سے کسی طرح تعبیر ہو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ میکڈوگل نے فرائڈ سے اختلاف کرتے ہوئے اپنا نظریہ الگ پیش کیا ہے۔ جس کا خلاصہ خود اس کے الفاظ میں یہ ہے۔

> "خواب بالعموم کسی کم و بیش دبائے ہوئے رجحان کا مظہر ہوتا ہے۔ اور بالعموم تمثیلی زبان اختیار کرتا ہے۔ لہذا یہ اکثر استعاراتی اور علامتی ہوتا ہے۔"

فرائڈ کے اسکول کے شارحین خواب یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ جو عقلمند اور غیر متعصب شخص تحلیل نفسی کے طریقے سے خوابوں کی تحقیق کرے گا۔ وہ اپنے نتائج کی

وجہ سے فرائڈ کے نظریے کو قبول کرنے پر مجبور ہے۔ مگر حقیقت اس کے برعکس ہے، تعبیرِ خواب ہی کے راستے سے فرائڈ کے پرانے رفیق اور پیرو اس سے الگ ہو کر دوسری راہ پر چلے گئے جن میں ینگ (Jung) اور آڈلر Adler قابلِ ذکر ہیں۔

خواب ہماری زندگی کا ایک اہم عنصر ہیں خوابوں میں ہم اپنی تشنہ آرزوں کی تکمیل بھی کرتے ہیں، اپنے ماضی کے واقعات کا اعادہ بھی اور کبھی کبھی اپنے مستقبل کے اندیشوں اور امیدوں کا اظہار بھی۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ خواب خود ہماری ذہنی اور نفسی کیفیات کے آئینہ دار ہوتے ہیں لیکن یہ عمل غیر شعوری ہوتا ہے جبکہ شعور خوابیدہ یا نیم خوابیدہ عالم میں ہوتا ہے، جس طرح ہم اپنے تخیل میں فرضی واقعات کے تانے بانے بنتے ہیں، ایک شاعر اپنے تصور میں ایک دنیا تخلیق کرتا ہے اور افسانہ نگار واقعات کی ایک نئی عمارت کھڑی کرتا ہے۔ اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہیں کہ عام آدمی کے خیالی واقعات ہوں یا ایک شاعر، افسانہ نگار یا آرٹسٹ کے تصور کی گلکاریاں یہ سب حقیقی نہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت پر ہی اپنی بنیاد کھڑی کرتی ہیں۔ اور خارجی دنیا ہی سے ان کے لیے مواد فراہم ہوتا ہے جہاں تک خواب کے غیر شعوری عمل کا تعلق ہے ہر انسان خواہ وہ کتنی ہی معمولی ذہنی صلاحیت رکھتا ہو غیر شعوری طور پر آرٹسٹ ہے جو اپنے ذہن میں ایک نئی دنیا تعمیر کر لیتا ہے۔ ان خوابوں سے افراد کی ذہنی استعداد نفسی حالت اور داخلی کیفیات کا علم بھی حاصل کیا جا سکتا ہے اس جہت میں فرائڈ کی کوشش مستحسن سہی، لیکن یہاں بھی اس کی جنسی انتہاپسندی کا نظریہ اپنے سارے نقائص کوتاہیوں اور یک رخے پن کے ساتھ بروئے کار رہا۔ اس خامی کی وجہ سے ینگ اور آڈلر نے تحلیل نفسی کے اسکول میں رہتے ہوئے اپنے واسطے الگ راستے نکال لیے۔

ینگ (Jung) ایک زمانے میں فرائڈ کا سب سے زیادہ بااثر جانشین سمجھا جاتا تھا مگر فرائڈ کی زندگی ہی میں اس کے لیے بھی آڈلر اور اسٹیکل کی طرح پورے فرائڈی نظام کو قبول کرنا دشوار ہو گیا۔ ینگ نے (libido) کے مفہوم کو اور زیادہ

وسعت دی اس کے اپنے الفاظ میں لبیڈو کی تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ یہ عام حیاتی توانائی ہے، یعنی برگسان کی اصطلاح جوشِ حیات ([illegible]) کے مترادف ہے۔ شوپنہاور کے الفاظ میں اسے ارادۂ زندگی ([illegible]) بھی کہہ سکتے ہیں، یہ مجموعی حیاتی توانائی ہے جو نشو و نما فعلیت اور توالد و تناسل کے مقاصد کے لیے عمل کرتی ہے۔ ینگ اس میں شہوانی جبلتوں کے علاوہ بھوک، پیاس اور طاقت حاصل کرنے کی جبلت کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ چنانچہ بچپن میں اس کا اظہار محض حصولِ غذا کی حد تک ہوتا ہے۔ ینگ اسے جنسی لذت نہیں کہتا وہ لبیڈو کو توانائی سمجھتا ہے جو توانائی کی طرح مختلف شکلیں اختیار کرتی ہے۔ اس طرح اس کا نظریہ طبیعیات سے زیادہ قیب‌تر اور فرائیڈ کے مقابلے میں زیادہ صحت مند ہے، خود فرائیڈ کو ینگ سے گلہ تھا کہ ینگ اس کی جنسی نفسیات کی بڑی بڑی کامیابیوں کو اپنے نظریات پر قربان کر رہا ہے۔ ینگ خواب کو بھی ماضی کی روشنی میں نہیں دیکھتا نہ وہ انھیں فرائیڈ کی طرح ایام طفولیت اور گزشتہ دنوں کی دبی ہوئی جنسی خواہشوں کا بالواسطہ اظہار سمجھتا ہے۔ بلکہ وہ انھیں حال کی طرف فرد کی غیر شعوری روش کا اظہار مانتا ہے وہ تحلیل نفسی کے ذریعے شعوری اور غیر شعوری عناصر میں ربط پیدا کر کے مریض کو بہتر اور مربوط شخصیت کا انسان بنانا چاہتا ہے۔ فرائیڈ کو ینگ کے اس اخلاقی میلان پر بھی اعتراض تھا۔

ینگ نے لاشعور کو بھی فرائیڈ کے مقابلے میں وسعت دی ہے وہ لاشعور کو دو حصوں پر مشتمل سمجھتا ہے ایک تو انفرادی یا شخصی لاشعور یہ کم و بیش وہی ہے جو فرائیڈ کا لاشعور ہے، لیکن اس کے علاوہ ایک اجتماعی لاشعور کو بھی مانتا ہے جو پوری کی پوری قوم میں مشترک ہوتا ہے۔ یہ ہماری حیاتِ ذہنی کی تمام جبلی بنیاد پر حاوی ہوتا ہے یہ لاشعور ہر قوم کے تمدن اور اس کے اداروں کے تاریخی ارتقاء کا عکس ہوتا ہے اس میں نسل با نسل کے دہرائے ہوئے اجتماعی تجربات محفوظ ہوتے ہیں جو نہ صرف خوابوں پر اپنا اثر ڈالتے ہیں بلکہ ہماری اعلیٰ عقلی زندگی کا بھی بڑا حصہ ان کے اثرات کو قبول کرتا ہے۔

چنانچہ سائنس، فلسفے، مذہب اور اپنے گرد و پیش کی اشیاء سے ہمارے تعلقات کا اصل خاکہ بھی میلانات تیار کرتے ہیں، یہ اجتماعی لاشعور بہت پیچیدہ اور بھرپور ہوتا ہے ـــــ ینگ اس کی شہادت زیادہ تر خوابوں سے حاصل کرتا ہے، چنانچہ اس نے ایک جگہ یہ دعویٰ کیا ہے کہ بعض اوقات ایک شخص کے چند خوابوں کے مطالعے اور خصوصاً خوابوں میں نمودار ہونے والے (Archetypen) (اجتماعی لاشعور کے بنیادی میلانات) پر غور و فکر سے اس شخص کی قومی اصلیتوں کا تعین ہو سکتا ہو۔ یہاں پر ینگ کے دو اقتباسات سے اس کے ان نظریوں کی تشریح میں مدد مل سکتی ہے:

"خوابوں میں ہم لاشعور کا ایک تلافی کرنے والا عمل معلوم کر سکتے ہیں۔ انسانی شخصیت کے وہ خیالات اور رجحانات جو شعوری زندگی میں شاذ ہی شناخت کیے جاتے ہیں، سونے کی حالت میں از خود بروئے کار آ جاتے ہیں۔"

"جس طرح جسم میں اس کے ارتقاء کے اثرات اور نشان موجود ہیں اسی طرح ذہنِ انسانی میں بھی یہ اثرات پائے جاتے ہیں۔ لہٰذا اگر ہمارے خوابی استعارات و تمثیلات امکاناً قدیم طریقِ تفکر کے باقیات الصالحات ہیں تو تعجب کی کوئی بات نہیں۔"

اجتماعی لاشعور ہر زمانے کی کائنات کا تلچھٹ ہے۔ یہ اس کائنات کی شبیہہ ہے جو قرن ہا قرن سے معرضِ تشکیل میں ہے۔

آڈلر کو بھی شروع سے اس بات کا احساس تھا کہ فرائڈ جنسیت پر ضرورت سے زیادہ زور دے رہا ہے وہ عصبی امراض میں جنسی دشواریوں کی پیچیدگی تو دیکھتا تھا، مگر اسے ایک اور واقعہ زیادہ اہم معلوم ہو رہا تھا جسے اس نے احساسِ کمتری سے تعبیر کیا ہے اس طرح اس نے ایغو پر زیادہ زور دینا شروع کیا خود فرائڈ کے ایغو کے تصورات پر آڈلر کی تحقیقات کی گہری چھاپ ہے، کیونکہ وہ بہت ہی ابتدا سے

فرائیڈ کے مکتبِ خیال سے وابستہ ہوگیا تھا۔ آڈلر کے نزدیک ہر شخص میں برتری اور تفوق حاصل کرنے کی بنیادی جبلت ہوتی ہے جو اپنی تشفی کے لیے غلط اور صحیح جائز اور ناجائز حقیقی اور فرضی راستے اختیار کرتی ہے۔ اسی جبلت کو وہ بنیادی اہمیت دیتا ہے اور فرد کی زندگی کی تشکیل و تعمیر میں اسی ایغو کو کارفرما دیکھتا ہے اڈلر اس کی روشنی میں بچے کے ابتدائی ایام کو اس کی پوری زندگی کے لیے شخصیت کے بنانے یا بگاڑنے میں فیصلہ کن عنصر خیال کرتا ہے۔ خوابوں کی تعبیر آڈلر وہی کام لیتا ہے جو فرائیڈ نے لیا ہے، مگر وہ خوابوں کو دبی ہوئی پرانی خواہشوں کے اظہار کے بجائے مستقبل سے متعلق کرتا ہے اور اس سے آئندہ زندگی کی نسبت فرد کے طرزِ زندگی کا پتہ چلاتا ہے۔

آڈلر کی نفسیات انفرادی کہلاتی ہے اور ایک نظام یا نظریے کی حیثیت سے یقیناً مربوط ہے وہ شعوری اور لاشعوری زندگی کو ایک دوسرے سے اس حد تک الگ نہیں سمجھتا جتنا کہ فرائیڈ سمجھتا تھا خود فرد کا طرزِ زندگی جس حد تک وہ فرد کے علم میں ہو شعوری ہے لیکن اس کا بڑا حصہ لاشعوری ہوتا ہے جس کا خود فرد کو علم نہیں ہوتا شعور اور لاشعور دونوں ایک ہی سے میلانات اور خواہش رکھتے ہیں۔ کمتری کی لاشعوری گرہ اور تفوق کی شعوری کوشش ایک حرکیاتی وحدت قائم کرتے ہیں۔ آڈلر کا طریقۂ تحقیق بچوں کے مسائل پر قابو پانے میں مدد کرتا ہے، اور تعلیمی میدان میں اس کی قدر و قیمت متعین ہو چکی ہے۔

یہاں آڈلر اور ینگ کے نظریات کی خامیوں اور کوتاہیوں پر بحث کرنا مقصود نہیں، کیوں کہ ان کا ذکر اس حیثیت سے کیا گیا ہے کہ فرائیڈ کے نظریات پر خود اس کے ساتھیوں کی کیا تنقید ہے۔

موجودہ صدی میں دنیا کے ہر شعبۂ علم پر اس طرزِ فکر کا اثر پڑا ہے، چنانچہ ادب بھی فرائڈی طرزِ فکر سے متاثر ہوا، مغربی علوم و ادب کے توسط سے اردو ادب پر بھی اس کے اثرات مترتب ہوئے۔ آج دنیا میں ہر علم ایک دوسرے سے اس قدر مربوط ہے کہ ایک کو سمجھنے کے لیے دوسرے علوم کا خاکہ بھی ذہن میں تیار کرنا ضروری ہے سائنس نے نہ صرف

ہماری طرزِ زندگی بلکہ اندازِ فکر کو بھی متاثر کیا ہے۔ آج کے ادیب اور شاعر کے لیے کائنات کو بحیثیتِ کل سمجھنے کے لیے نہ صرف عمرانی علوم بلکہ طبعی سائنسوں کی تھوڑی بہت آگہی بھی ضروری ہے انسان کے سماجی اور ذہنی رشتے اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ایک دھاگے کو اس وقت تک سلجھایا نہیں جاسکتا جبتک پورے رشتوں گرہوں اور بندھنوں کی پیچ در پیچ الجھنوں پر نظر نہ ہو اس حقیقت کو نظرانداز کر کے نہ ادب تخلیق کیا جاسکتا ہے نہ کائناتی اور انسانی مسائل کا حل ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ موجودہ صدی میں انسانی الجھنوں اور مسائل سے متعلق فرائڈ ی اندازِ فکر بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ جس طرح ڈارون کے نظریۂ ارتقا نے حیاتیات کے میدان سے نکل کر دوسری تمام سائنسوں، علوم، ادب اور فلسفے پر اثر ڈالا، ایک نئی طرزِ فکر اور اندازِ تحقیق کو جنم دیا، اور ہمہ گیر بنایا اسی طرح اس نقطۂ نظر نے بھی کم و بیش مختلف علوم کو متاثر کیا، لیکن اس حقیقت کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا کہ تحلیل نفسی کی بنیاد مریضوں سے حاصل کی ہوئی تحقیقات کے نتائج پر رکھی گئی ہے فرائڈ نے اپنی اس محدود تحقیق سے بہت ہمہ گیر اور دور رس نتائج نکالنے کی کوشش کی ہے ہر سائنس کا ایک مخصوص میدان ہوتا ہے۔ اور اس کے نتائج کو ہمہ گیر بنانے کی کوشش گمراہ کن ہوا کرتی ہے فرائڈ سے بھی یہ غلطی ہوئی کہ اس نے مریضوں کی تعیات کو تمام انسانوں اور صحت مند افراد پر بھی منطبق کر دیا اپنے مفروضہ جنسی تصور کو جا و بے جا کھینچ تان کر عائد کرنے کی کوشش کی۔ سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں مغربی ممالک میں طبیعیات کی ترقی نے پوری کائنات حتیٰ کہ انسانی مسائل کو بھی میکانکی اصولوں کے تحت جانچنا اور پرکھنا شروع کر دیا تھا، ظاہر ہے کہ یہ غلطی تھی۔ انسانی ذہن اس قدر پیچیدہ ہے کہ اسے سیدھے سادے طبعی قوانین کے تحت سمجھا نہیں جاسکتا، فرائڈ نے بھی مریضوں کے ذہن کے مطالعے کی بنا پر قائم کردہ اصولوں کو انسانی ذہن کے سمجھنے میں استعمال کر کے ایسی ہی غلطی اور انتہا پسندی سے کام لیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ فرائڈ کی تحقیقات نے نفسیات کے دامن کو بہت مالا مال

کیا اور بعض ایسے تاریک گوشوں پر روشنی ڈالی جو ہمیشہ سے تاریکی میں تھے لیکن یہ تاریک گوشے ہی کل ذہن کی متاع نہیں اور نہ فرائیڈ کی روشنی زیادہ دا حد روشنی ہے جو ذہن کے ہر رخ کو منور کر سکے لاشعور کی گہرائی اور تاریکی کو فرائیڈ نے جس انداز میں پیش کیا ہے اس میں کچھ حقیقت ضرور ہے مگر کل حقیقت نہیں۔ بار کسی حلقوں میں فرائیڈ پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس نے خارجی دنیا کے معاشی اور حقیقی مسائل کی طرف سے توجہ ہٹا کر ان کو لاشعور کی بھول بھلیاں میں الجھا دیا اور موجودہ مسائل کو سلجھانے میں کوئی قابل قدر خدمت انجام نہیں دی۔ فرائیڈ کے نظریات کا انطباق اگر اس کے محدود میدان اور دائرۂ تحقیق کو نظر میں رکھ کر کیا جائے۔ تب ہی کوئی کارآمد اور مفید نتیجہ نکل سکتا ہے۔

فرائیڈ کے بعد نفسیات میں بہت ترقی ہوئی ہے۔ فرائیڈ کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ایک ایسے علم کو جس کی بنیاد قیاسات اور مفروضات پر تھی، ایک تجربی سائنس کے درجے تک پہونچانے میں ان تھک محنت کی۔ فرائیڈ کا طریقۂ کار سائنٹفک تھا لیکن اس کے بعض تصورات جن پر تحلیل نفسی کی عمارت کھڑی کی سائنسی طریق کار کی کسوٹی اور تجربے پر پورے نہیں اترتے۔ اس وقت نفسیات باضابطہ تجربی سائنس کا درجہ اختیار کر چکی ہے۔ اور اس جہت میں مختلف نفسیاتی اسکولوں اور نظریوں نے قابل قدر خدمات انجام دی ہیں۔ جدید تجربی نفسیات کے تربیت یافتہ ماہر نفس فرائیڈ اور اس کے متبعین کے نظریوں کو سائنسی نظریے کے طور پر تسلیم نہیں کرتے۔ خود تحلیل نفسی کے ماننے والوں نے فرائیڈ، اڈلر اور ینگ کے بعض تصورات کو رد کر دیا ہے۔ علمی حلقوں میں اس وقت نفسیات کا وہ مکتب خیال جو (Personality psychology) شخصیت کی نفسیات کو اصل نفسیات مانتا ہے تحلیل نفسی کا نعم البدل سمجھا جاتا ہے۔ انسانی شخصیت اس قدر پیچیدہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لیے شعوری اور لاشعوری اعمال و کیفیات کے ساتھ ساتھ سماجی، معاشی، سیاسی اور اخلاقی تصورات اور انسان پر ان کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شخصیت کو ان تمام پہلوؤں کی روشنی میں دیکھنا اور سمجھنا ہی زیادہ مناسب

طریق کار ہے۔ دوسری طرف امریکی نفسیات میں غالب رجحان نفسیات کو اعداد و شمار (statistics) کے علم کا پابند بنا تا جا رہا ہے۔ اعداد و شمار کی مدد سے ہم کچھ نتیجے تو نکال سکتے ہیں لیکن انسانی شخصیت کو اعداد کے درجے پر لے آنا ممکن نہیں۔

علم نفسیات کی ترقی میں فرایڈ اور اس کے متبعین کے نظریوں کو نظر انداز کرنا انتہا پسندی ہے۔ نفسیات کے دوسرے تمام نظریات کے مقابلے میں تحلیل نفسی نے ادب اور فنون لطیفہ پر زیادہ گہرے اور دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ دنیا کی کسی زبان کا ادب تحلیل نفسی کے اثر سے آزاد نہیں رہ سکا۔ فنون لطیفہ کی بیشتر تحریکوں نے اس اسکول سے فیضان پایا ہے تحلیل نفسی کا اسکول آج بھی نفسیات کے زیادہ ترقی یافتہ اور سائنٹفک نظریات کی بہ نسبت ادب میں زیادہ دخیل ہے۔ اس کا اصل سبب یہ ہے کہ فرایڈ نے ادب مذہب اور فنون لطیفہ کی جس طرح تعبیر و تشریح کی اور ان کا جتنا وسیع مطالعہ کیا، اتنی توجہ ان شعبوں کی طرف اب تک نفسیات کے کسی نظریے نے نہیں دی ہے۔ فرایڈ کے نظریات نے ادب میں انقلاب آفریں اثرات چھوڑے ہیں۔ بیسویں صدی کا پہلا نصف حصہ بجا طور پر فرائڈ اور مارکس کا دور کہا جا سکتا ہے۔ ان دونوں نظریات نے ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ادب اور انسانی فکر کو یکساں طور پر متاثر کیا ہے۔ فرایڈ نے پہلی بار واضح طور پر نفسی اعمال کی اس وسیع دنیا کا خاکہ پیش کیا جو "تاریک براعظم" کی حیثیت رکھتی تھی لیکن جو جانی پہچانی دنیا سے کہیں زیادہ وسیع و عریض، متنوع اور گہری تھی، فرایڈ کے مخالفین حتیٰ کہ مارکسی نقطۂ نظر رکھنے والے نقاد اور نفسیات داں بھی اب لاشعوری عمل کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے ہیں۔ فرایڈ اور تحلیل نفسی اس دنیا میں بھی اب "شجر ممنوع" کی حیثیت نہیں رکھتے۔

فرایڈ نے تحلیل نفسی کے جو تصورات پیش کیے ان سے زیادہ اہم اس کا طریق کار تھا۔ فرایڈ سے پہلے بھی ہمیں ناولوں اور افسانوں میں نفسیاتی اعمال کے تجزیے کا رجحان ملتا ہے اس سلسلے میں دوستوفسکی کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے، جس کے اثر کو خود فرایڈ نے بھی

تسلیم کیا ہے۔ لیکن فرائڈ کے اثر سے ناولوں اور افسانوں میں نئے امکانات کو برتنے کی شعوری کوششوں کا آغاز ہوا۔ نفسیاتی ناول فرائڈ کے اثر سے ہی لکھے گئے، جیمس جوائس اور جینا (ورجینیا) وولف اور شعور کی رو کی تکنیک (جو فرائڈ کے آزاد تلازموں کی تکنیک کے مماثل ہے) کو براہ راست فرائڈ کے اثر سے ہی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اردو ناول اور افسانے پر بھی فرائڈ کا خاصا گہرا اثر رہا ہے۔ یہ اثر دو طرح کا ہے۔ ایک طرف تو وہ ادیب ہیں جنھوں نے فرائڈ کے تصورات کو بنیاد بنا کر ان کے مطابق کہانیاں تخلیق کیں، دوسری طرف وہ لکھنے والے ہیں جنھوں نے تحلیل نفسی کے طریقہ کار کو کرداروں کی تعمیر و توجیہ میں زیادہ خوبی سے برتا۔ ظاہر ہو گا پہلا تجربہ اس وقت اُس اہمیت کا حامل نہیں جو دوسرے کو حاصل ہے، اسی لیے اول قسم کی تخلیقات باستثنائے چند ادب میں کوئی بڑا مقام نہیں بنا سکیں، لیکن تحلیل نفسی کے طریقہ کار کو زیادہ واقفیت اور بصیرت کے ساتھ خلاقانہ صلاحیت کے اظہار کا آلہ بنانے والوں کا اثر دور رس رہا، آج بھی نفسیاتی تحلیل ایک طریقہ کار اور تکنیک کی حیثیت سے ہمارے افسانوی ادب کا جان دار حصہ ہے۔

ناول اور افسانے سے قطع نظر تحلیل نفسی نے شاعری پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے۔ میرا جی اور ان کے اسکول کے دوسرے شعرا نے فرائڈ کے اثرات کو براہ راست قبول کر کے اپنی شاعری میں برتا۔ افسانہ ہو یا شاعری کسی بھی نظریے کو اگر ادب میں جوں کا توں قبول کر لیا جائے تو بہت سی مشکلیں پیدا ہوتی ہیں، ادب نظریات کے مطابق تخلیق نہیں کیا جا سکتا بلکہ ادب کی روشنی میں نظریات کی صداقت کو جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ ادب پر نظریے کا اثر براہ راست نہیں بالواسطہ ہوتا ہے۔ اسی لیے میرا جی اور ان کے مقلدین کی بیشتر کوششیں ابہام و اشکال کی نذر ہو گئیں۔ لیکن تحلیل نفسی کا زیادہ گہرا اور جان دار اثر جدید اردو شاعری اور افسانے میں آج بھی کارفرما ہے، یہ اثر بالواسطہ ہے۔ آج کا ادب ذات کے سفر سے آغاز کرتا ہے۔ اس سفر میں اُسے داخلی کیفیات و تجربات کے نہاں خانوں سے بھی گزرنا پڑتا ہے۔ تخلیق کا عمل جتنا شعوری ہے اتنا ہی غیر شعوری بھی ہے اس لیے تخلیقی عمل کی توجیہ

میں تحلیل نفسی سے خاصی مدد مل سکتی ہے۔ جدید شاعری اور ادب داخلی تجربات کے اظہار پر زیادہ زور دیتا ہے، ذات کی تلاش، اور داخلی تجربات کے اظہار کا عمل تحلیل نفسی کے تصورات سے ادب کو قریب تر لے آتا ہے۔ اسی واسطے جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ جدید تر ادب کا رشتہ فرائڈ سے زیادہ گہرا ہے، غلطی پر نہیں ہیں۔ غلطی اس وقت ہوگی جب یہ بھی مان لیا جائے کہ جدید تر ادب فرائڈ کے نظریات و تصورات کو آخری صداقت مانتا یا انہی کے مطابق تخلیق کیا جاتا ہے۔ فرائڈ کے کئی تصورات کی صداقت پہلے بھی مشتبہ تھی، اور آج جدید دریافتوں کی روشنی میں اور بھی زیادہ مشتبہ ہے، لیکن فرائڈ نے جن بنیادی امور و حقائق کی نشان دہی کی ہے ان کی صداقت آج بڑی حد تک تسلیم کی جا چکی ہے۔ فرائڈ نے اپنی تحقیقات کے لیے مواد فراہم کرنے اور اپنے تصورات کا جواز ڈھونڈنے کے لیے قدیم مذہبی ادب، ابتدائی انسانی سماجوں اور دیو مالا کے ذخیروں کو بھی کھنگالا تھا۔ شاید فرائڈ کی اسی کوشش نے بہت سے لکھنے والوں کو جدید دور کے فرد کی کشمکش اور الجھنوں کو سمجھنے کے لیے دیو مالائی اور اساطیری ادب کی طرف رجوع کیا ہے۔ فرائڈ نے اس قدیم تہذیبی میراث سے بہت ساری علامتیں اور رموز بھی اخذ کیے تھے، آج کے ادب کی علامتی زبان پر اس جہت میں بھی فرائڈ کا اثر نمایاں نظر آتا ہے۔

تحلیل نفسی کے اثر سے ادب کی نفسیاتی تنقید کا مکتب خیال بھی وجود میں آیا۔ نفسیاتی تنقید ادیب کی شخصیت کے لاشعوری اعمال اور ان کے اظہار پر زیادہ زور دیتی ہے، اور کسی ادب پارے کے تحلیل و تجزیہ سے انہی لاشعوری عوامل کا پتہ چلانے کی کوشش کرتی ہے جو اس کی تخلیق کا محرک بنے اور اس کی تہ میں کارفرما ہیں۔ تنقید کا یہ اسکول مروجہ تنقیدی نظریات اور اصولوں کی بہت سی خامیوں کو دور کرتا ہے یہ مکتب خیال ادب پارے کو زیادہ گہرائی میں جا کر سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ کیوں کہ اگر کوئی نقاد صرف سماجی اور معاشی عوامل پر زور دے اور ادیب کی شخصیت اس کی نفسی کیفیات اور شعوری و لاشعوری اعمال کو نظر انداز کر دے تو وہ ادب کے ساتھ پورا انصاف نہیں کر سکتا۔ نفسیاتی تنقید نے

ادب کی تفہیم و تنقید کا ایک مفید طریق کار سمجھایا۔ لیکن اگر کوئی نقاد نفسیاتی تنقید کے
اصولوں ہی کو حرف آخر مان لے اور دوسرے تمام عناصر و عوامل کو نظر انداز کر دے تو
وہ بھی یک رخے پن کا شکار ہو جائے گا۔ کیوں کہ وہ خارجی اثرات جو ادیب اور ادب پارے
پر اثر انداز ہوتے ہیں اپنا رشتہ ادیب کی ذات کے علاوہ وسیع تر دنیا سے استوار رکھتے
ہیں۔ اس وسیع تر دنیا کو فنکار کی داخلی دنیا کے مقابل ہیچ سمجھنا اور پوری طرح نظر انداز
کرنا بھی غلطی ہے۔ ادب کی لسانیاتی تنقید یا اسلوبیاتی تنقید کا طریق کار بھی ادب پارے
کی محض ایک ہی خصوصیت کے مطالعے پر زور دیتا ہے اس تنقید کا دائرہ اور بھی محدود
ہے نفسیاتی تنقید کا میدان لسانیاتی یا اسلوبیاتی تنقید سے زیادہ وسیع اور جامع
ہے اسی لیے اسے موخر الذکر پر فوقیت حاصل ہے۔ ادب کا لسانیاتی تجزیہ اور اسلوبیاتی
مطالعہ نفسیاتی تنقید کے لیے مفید ہو سکتا ہے کیونکہ زبان داخلی کیفیات کے اظہار کا وسیلہ
ہے اسلوب پوری شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ ادب کی جامع تنقید کے لیے یہ بھی لازمی
ہے کہ ہم ادب کی جمالیاتی اقدار، اس کے سماجی عمل، اور مقصد کو ذہن میں رکھیں۔ نفسیاتی
تنقید کا میکانکی اطلاق ادب کی تفہیم میں کسی مفید نتیجے تک نہیں پہونچا سکتا۔ تحلیل نفسی
نے ادب کے ایک اہم پہلو کو سمجھنے کے لیے ہمیں روشنی دکھائی ہے لیکن یہ روشنی جب تک
دوسرے چراغوں کے ساتھ مل کر تمام پہلوؤں کو روشن نہ کرے ادبی بصیرت عطا نہیں
ہو سکتی۔ ادب کی دنیا مرضیاتی نفسیات کی دنیا سے زیادہ متنوع ہے اس لیے مرضیاتی
نفسیات کے مطالعہ سے اخذ کیے ہوئے چند تصورات کا ادب پر میکانکی اطلاق کسی
صورت میں مناسب نہیں ہو سکتا۔ تحلیل نفسی اپنی خامیوں کے باوجود ایک سائنس
ہے اور ہر سائنس کی طرح اس کا دائرہ محدود ہے۔ اس محدود دائرے ہی میں رہ کر
اس طریق کار کی افادیت بروئے کار آ سکتی ہے۔ اسی لیے نفسیاتی تحلیل سماجی تنقید اور
جمالیاتی و فنی اقدار کے محاکمے کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔ ان کے سمجھنے میں ضرور معاون
ہو سکتی ہے۔

([illegible])

نفسیاتی تنقید ایک طریق کار کا نام ہے۔ نفسیات ایک تجرباتی سائنس ہے اور وہ نفسی عوامل اور کیفیات کے تجزیے کی مدد سے آرٹ اور ادب کی تخلیق کے عمل پھر اس کی تفہیم، ترجمانی اور تنقید کے اصول سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ جمالیات ایک معیاری سائنس (Normative Science) ہے جو منطق اور اخلاقیات کی طرح اقدار سے بحث کرتی ہے۔ اس لیے جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید کے طریقوں میں ایک بنیادی فرق کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ نفسیاتی تنقید میں طریقہ اہم ہے اور جمالیاتی تنقید میں اقدار کا مسئلہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جمالیات کا نفسیاتی مطالعہ بھی اپنی جگہ اہم ہے، اور حسن کے تصور کو سمجھنے میں کافی مدد دیتا ہے۔ حسن محض احساس ہے یا اس کا تعلق خواہش سے ہے؟ حسن معروضی حقیقت ہے یا صرف موضوعی، شخصی اور نفسی کیفیت؟ حسن کا احساس ہر شخص میں الگ الگ سطحوں پر کیوں ملتا ہے؟ فن کار کا عمل حسن کاری ہے تو یہ حسن کاری کس نوعیت کی ہے؟ ناظر یا سامع یا قاری جب کسی فن پارے کے حسن کو محسوس کرتا ہے تو کیا اس کی ذہنی اور نفسی کیفیت وہی ہوتی ہے جو تخلیق کے وقت فن کار پر طاری تھی؟ یا دونوں کے معیار اور سطح میں اختلاف ہے؟ یہ اور اس طرح کے دوسرے بہت سے سوالات جمالیاتی تنقید کو بھی نفسیات سے

ادب کی جمالیاتی قدریں

نفسیاتی تنقید ایک طریق کار کا نام ہے۔ نفسیات ایک تجرباتی سائنس ہے اور وہ نفسی عوامل اور کیفیات کے تجزیے کی مدد سے آرٹ اور ادب کی تخلیق کے عمل پھر اس کی تفہیم، ترجمانی اور تنقید کے اصول سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ جمالیات ایک معیاری سائنس (Normative science) ہے جو منطق اور اخلاقیات کی طرح اقدار سے بحث کرتی ہے۔ اس لیے جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید کے طریقوں میں ایک بنیادی فرق کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ نفسیاتی تنقید میں طریقہ اہم ہے اور جمالیاتی تنقید میں اقدار کا مسئلہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جمالیات کا نفسیاتی مطالعہ بھی اپنی جگہ اہم ہے، اور حسن کے تصور کو سمجھنے میں کافی مدد دیتا ہے۔ حسن محض احساس ہے یا اس کا تعلق خواہش سے ہے؟ حسن معروضی حقیقت ہے یا صرف موضوعی، شخصی اور نفسی کیفیت؟ حسن کا احساس ہر شخص میں الگ الگ سطحوں پر کیوں ملتا ہے؟ فن کار کا عمل حسن کاری ہے تو یہ حسن کاری کس نوعیت کی ہے؟ ناظر یا سامع یا قاری جب کسی فن پارے کے حسن کو محسوس کرتا ہے تو کیا اس کی ذہنی اور نفسی کیفیت وہی ہوتی ہے جو تخلیق کے وقت فن کار پر طاری تھی؟ یا دونوں کے معیار اور سطح میں اختلاف ہے؟ یہ اور اس طرح کے دوسرے بہت سے سوالات جمالیاتی تنقید کو بھی نفسیات سے

مدد لینے پر مجبور کر دیتے ہیں کیونکہ حسن کو سمجھنے اور اس کی اقدار متعین کرنے کے لیے نفسی اعمال و کیفیات سے قطع نظر کرنا ممکن نہیں ہے ۔

اقدار کی بحث جب پہلے پہل انیسویں صدی کی آخری دہائی میں چھڑی تو سب سے اہم سوال یہ سامنے آیا کہ قدر کا تعین خواہش سے ہوتا ہے یا احساس سے اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدر کا مسئلہ اس سے پہلے زیر بحث آیا ہی نہیں تھا معاشی ، سماجی ، اخلاقی اور جمالیاتی اقدار کی بحث بہت پرانی بھی ہے اور طویل بھی ۔ لیکن اس وقت معاشیات کے اثر سے پہلی بار اس اصطلاح کے معانی ، حدود اور تلازمے دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ۔ یہ بحث الکسی یس منیانگ (Alexius meinong) اور کرسچین اہرن فلس (christian ehrenfels) کے درمیان چھڑی ۔ منیانگ نے قدر کو احساس کا تابع قرار دیا اور اہرن فلس نے خواہش کا ۔ دونوں اس پر متفق تھے کہ قدر کسی نہ کسی معروض سے متعلق ہوتی ہے ۔ لیکن اختلاف اس پر تھا کہ کوئی معروض قابل قدر کب ہوتا ہے جب کوئی شخص اس کی خواہش کرے یا اس وقت جب یہ احساس ہو کہ کوئی معروض لذت بخش ہے اور اس کے حصول سے مسرت حاصل ہوگی ۔ اس اختلاف میں بھی اتفاق کا ایک پہلو یہ تھا کہ دونوں نے معروض کے ساتھ ساتھ موضوع کو بھی قدر کے تعین میں ایک فریق مانا ۔ اس طرح قدر معروضی ہونے کے ساتھ ساتھ اضافی بھی ہو گئی ۔ لذت پرست فلسفیوں کی نظر میں اور خاص طور پر افادیت (utilitarianism) کے مبلغین کے یہاں کسی چیز کی قدر اسی سے متعین ہوتی ہے کہ اس کی خواہش کی جائے ۔ کوئی بھی چیز اس لیے نہیں چاہی جاتی کہ وہ بذات خود قابل قدر ہے ۔ امریکی فلسفی اربن (urban) نے قدر کے تعلق سے معنی اور قیاس کے بنیادی سوالات اٹھائے ۔ خود معروض کیا ہے ؟ اور موضوع جو اس کی قدر متعین کر رہا ہے اس کا قیاس Judgement کس چیز پر مبنی ہے ؟ کس معروض کی قدر کس حد تک اس کی اپنی ماہیت پر مبنی ہے ۔ اور کس حد تک قیاس کرنے والے پر ؟ اقدار کے تعین کا کیا اصول ہے ؟ قدر پر حکم لگانا

کسی معروضے کے وجود اور ماہیت پر حکم لگانے کے مترادف ہے یا یہ بالکل ہی علیحدہ مسئلہ ہے؟ قدر کے قیاس کو اس وقت کیا سمجھا جائے جبکہ معروض کا زمانی و مکانی وجود نہ ہو؟
غیر مادی اشیاء یعنی تصورات، احساسات اور جذبات و تعقلات کی قدر کا تعین کیسے ہو؟
کیا کچھ آفاقی اور ابدی قدریں بھی ہیں یا تمام قدریں اضافی ہیں؟

اقدار کے مسائل کی اس بحث کا حوالہ اس لیے دیا گیا ہے کہ جمالیاتی تنقید کے اصولوں پر گفتگو کرنے کے لیے ان سوالات کی اہمیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ جمالیاتی تنقید حسن کا ایک مخصوص تصور رکھتی ہے اور ادب کا ایک خاص معیار اسی تصور اور معیار کی مدد سے وہ فن پاروں کو جانچتی، پرکھتی اور ان کی قدر و قیمت پر حکم لگاتی ہے۔ لیکن خود جمالیات میں حسن کا تصور ہمیشہ بدلتا رہا ہے۔ بہت کم فلسفی اور ادیب کسی ایک تصور پر متفق رہے ہیں۔ وہ ادیب بھی جو جمالیاتیت Aestheticism کو مانتے ہیں، کئی مسائل میں ایک دوسرے سے اختلاف رکھتے ہیں۔ ہر ایک مفکر سماج، اخلاق اور مابعد الطبیعیات کے الگ الگ نظریوں سے تعلق رکھتا ہے۔ اس پیچیدہ صورت حال سے عہدہ برآ ہونے کے لیے پہلے چند مسائل اور ان کے حدود کا تعین کر لیا جائے تو سہولت ہو گی۔

جمالیات کیا ہے اور اس کے مسائل کی نوعیت کیا ہے؟ جمالیات اور ادب کا کیا رشتہ ہے؟ اس سوال سے دو ضمنی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جمالیات نے ادب کی تنقید کو کس طرح متاثر کیا ہے اور ادب کی اعلیٰ تخلیقات نے جمالیات کی قدروں کی صداقت اور اہمیت کو متعین کرنے میں کتنی مدد دی ہے؟ پھر یہ سوال ہے کہ جس مکتب خیال کو جمالیاتی تنقید کہا جاتا ہے اس کی ابتدا کیوں کر ہوئی اور ادب کی تخلیق و تنقید پر اس نے کیا اثرات چھوڑے ہیں؟ آرٹ کی بعض جدید تحریکوں کی جمالیاتی بنیادوں میں جو نظریے کام کر رہے ہیں انھوں نے ادبی تنقید کو کس حد تک متاثر کیا؟ آخر میں دو سوال اور پیدا ہوتے ہیں، اردو میں جمالیاتی تنقید کا سراغ کب سے ملتا ہے اور اسے کن نقادوں نے فروغ دیا ہے؟ جمالیاتی تنقید کسی ادب پارے کے ساتھ پورا انصاف کر سکتی ہے یا نہیں؟

اب اس بحث کو ان ہی سوالات کی بنیاد پر اور ان ہی کے حدود میں رہتے ہوئے آگے بڑھایا جائے گا۔ جمالیات یونانی کی جس اصطلاح سے مشتق ہے اس کے لغوی معنی ہیں ادراک کرنا، یعنی ہر وہ چیز جس کا حواس سے ادراک ہو جمالیات کے دائرے میں آتی ہے۔ قدیم زمانے میں فلسفہ ہی وہ علم تھا جو علم کی وحدت کو ظاہر کرتا تھا، اسی لیے اُسے ام العلوم بھی کہا جاتا ہے۔ آج کے تمام طبیعی، حیاتیاتی، سماجی اور انسانی علوم اسی ایک دائرے میں شامل تھے علم کی تین بنیادی شاخیں تھیں، فلسفہ، مذہب اور فنون لطیفہ۔ ان سب کی غرض و غایت ایک تھی یعنی صداقت کی جستجو اور دریافت۔ صداقت کے معنی تھے کائنات اور اس کے مظاہر میں پوشیدہ حقیقتوں اور ان کے معنی کا تعین۔ خیر، حسن اور صداقت تینوں ایک ہی اصل کی تین شاخیں تھیں یا ایک ہی حقیقت کے تین الگ الگ نام۔ مذہب، فلسفہ، اور فنون لطیفہ اسی حقیقت کے متلاشی تھے۔ جمالیات اپنے مخصوص معنوں میں فلسفے کی ایک ایسی شاخ ہے جو معیاری سائنس Normative science کہلاتی ہے۔ یہ حسن کی اقدار اور اس کی ماہیئت سے بحث کرتی ہے۔ ہر معیاری سائنس اپنا تعلق عمل کے میدان میں ایک فن سے رکھتی ہے۔ جیسے اخلاقیات اور منطق معیاری سائنس بھی ہیں اور ان کا عملی تعلق کلام اور استدلال اور کردار کے فن سے ہے۔ اسی طرح جمالیات کا عملی تعلق فنون لطیفہ سے ہے۔ اسی لیے جمالیات کو فنون لطیفہ کا فلسفہ بھی کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جمالیات فلسفۂ ادب ہے۔ اسی طرح جمالیات اور ادب کا رشتہ بہت قریبی ہو جاتا ہے۔ جمالیات نے ہر زمانے میں اپنے معاصر ادب سے بھی اثر قبول کیا ہے اور ساتھ ہی ادب کے اقدار کے تعین میں بھی اہم حصہ لیا ہے۔ اس بحث میں اس بات کا موقع ہے نہ اتنا وقت کہ حسن کے بدلتے ہوئے معیاروں کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ میں سرسری طور پر حسن اور فنون لطیفہ کے ان اہم نظریات کی نشان دہی کرتے پر اکتفا کرنا چاہتا ہوں جن کا ذکر جمالیاتی تنقید کے اصولوں کے سمجھنے میں ناگزیر ہے۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، ابتدا میں علم ایک وحدت تھا۔ مذہب اور فنون لطیفہ بھی

فلسفے کے دائرے سے خارج نہ سمجھے جاتے تھے۔ سقراط کے یہاں حسن خیر ہے اور خیر صداقت' یا لفظوں کی ترتیب بدل دیجئے پھر بھی بنیادی حقیقت ایک ہی رہے گی۔ اس تثلیث میں حسن، خیر اور صداقت ہیں، مگر افادی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ کیوں کہ خیر اور صداقت کی افادی حیثیت ہمیشہ مسلمہ رہی ہے، سقراط کے نزدیک حسن، خیر اور صداقت سے علیحدہ رہ کر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ افلاطون کے نظریۂ اعیان (Idealism) کی رو سے اصل حقیقت اعیان ہیں۔ خارجی کائنات ان کی پرچھائیں ہے۔ فنون لطیفہ اصل کی نقل نہیں اتارتے بلکہ اس پرچھائیں کی عکاسی کرتے ہیں یعنی یہ نقل کی نقل ہیں۔ ان کا تعلق حس سے ہو۔ حسّی لذت غیر اخلاقی ہے۔ فنون لطیفہ حسی لذت فراہم کرتے ہیں، اس لیے یہ غیر اخلاقی ہیں۔ اسی بنیاد پر افلاطون نے اپنی خیالی جمہوریہ سے شاعری کو جلا وطن تو کیا مگر اس کی اہمیت کو یہ کہہ کر تسلیم کیا کہ یہ نقل اصل پر اضافہ ہے۔ کائنات بے ترتیب بے ہنگم اور نامکمل ہے۔ شاعری اسے حسن، ترتیب، تنظیم اور تکمیل عطا کرتی ہے۔ ٹریجڈی تقدیر اور انسان کے تصادم کو پیش کر کے انشراح صدر بھی کرتی ہے اور تزکیۂ نفس ([illegible]) بھی۔ افلاطون نے جمالیات کی ابتدا کرتے ہوئے فنون لطیفہ کو علم کی سب سے نچلی سطح پر رکھا تھا۔ کیوں کہ اس کے نزدیک حسن مطلق کا ادراک محض حکمت کے نصیب میں ہے۔ شاعری مادّی پرچھائیوں میں مقید ہے اور حقیقت کے حضور میں پہنچنے سے پہلے ہی اس کے پر جل جاتے ہیں۔ سقراط حسن کو خیر اور صداقت سے الگ کر کے کوئی اہمیت ہی دینے کو تیار نہیں، وہ پوچھتا ہے "کیا غیر مرئی چیز کی تصویر اتاری جا سکتی ہے؟" افلاطون حسن مطلق کو غیر مرئی قرار دے کر شاعری کو معدوم کی عکاسی قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فنون لطیفہ کا تعلق حس سے ہو اور فلسفے کا تعلق عقل و روح سے، حسّی لذت غیر اخلاقی ہے۔ روحانی مسرت ہی اخلاقی ہے، ارسطو نے افلاطون کے نظریے کی تصحیح کی۔ اس نے شاعری کی اہمیت، افادیت اور برکت کو تسلیم کیا، ٹریجڈی بھی روح میں مسرت بخش امتزاج پیدا کرتی ہے کیونکہ اس سے انسان اپنا تزکیۂ نفس

کرتا ہے، سائرینیہ اور ایپقوریہ (Epicureanism) فلسفوں میں لذت
اصل الاصول ہے جس کی بنیاد حسیات پر ہے، ان کی جمالیات بھی حسیاتی ہے۔ ان کے
نزدیک فنونِ لطیفہ حسن کی تخلیق کرکے ہمیں لذت و مسرت سے ہم کنار کرتے ہیں، یہی فلسفہ
کی بھی غایت ہو۔ رواقی (Stoics) فلسفے نے جذبات و حسیات کی یکسر نفی کرکے
فنونِ لطیفہ کی اہمیت ہی کو ختم کر دیا۔ فنونِ لطیفہ کی اہمیت کو دوبارہ تسلیم کروانے
میں نوفلاطونیت (Neo-platonism) نے مدد کی۔ فلاطینوس
نے افلاطون کے نظریوں کو متصوفانہ رنگ میں پیش کیا۔ اس کے نزدیک کائنات خیرِ
مطلق یا حسنِ مطلق یعنی خدا سے الگ نہیں۔ کائنات اصل کی پرچھائیں نہیں بلکہ اس کا
اشراق (Emanation) ہے، اسی کا جزو ہے۔ فنونِ لطیفہ، عشق
اور فلسفہ تینوں اسی صداقت کی تلاش میں ہیں منزل ایک ہے راہیں مختلف۔
نوفلاطونیت نے فنونِ لطیفہ کی اہمیت تو تسلیم کروالی مگر ان کا رشتہ ماورائی عالم
سے جوڑ دیا۔ فن کار عالمِ باطن کی کیفیات اور بصیرتِ روحانی کو مادی صورتوں میں
پیش کرتا ہے۔ اور اسی میں اس کی بڑائی ہے۔ مظاہرِ قدرت بے بصیرت ہیں اور
فنونِ لطیفہ بصیرت کی دولت سے بہرہ یاب۔ قرونِ وسطیٰ میں یہی متصوفانہ اور
وحدت الوجودی تصور کارفرما رہا لیکن دینیات کی سخت گیری نے فن کاری کو اخلاقی
تعلیم و تبلیغ بنا دیا۔ یہی خصوصیت اس دور کے تمام فن پاروں میں نمایاں ہے۔ حسن
مادے اور جسم سے طلاق لے کر ماورائی عالم میں پردہ نشین ہو گیا۔ عیسائی دنیا ہو یا اسلامی
تہذیب دونوں پر یہی متصوفانہ اور وحدت الوجودی نظریۂ جمال و فن مسلط رہا۔ یورپ
اور ایشیا کے ہم عصر فلسفوں نے انہی نظریات کو قبول کیا اور انہی کی نشر و اشاعت کی۔
اسلامی دنیا میں عربی اور فارسی نظریۂ فن و جمال پر افلاطون کا اثر سمجھا جاتا رہا، در اصل
یہ نوفلاطونیت کا اثر تھا۔ اسلام میں ادب کا اخلاقی تصور وحدت الوجودی نظریۂ جمال
کے ساتھ ملا دیا گیا۔ یہی تصورات فارسی اور عربی تنقید کی بنیاد بنے۔

فلسفۂ جدید کی ابتدا سائنسوں کے پہلو بہ پہلو ہوئی، جدید فلسفے نے سائنس کو تقویت بھی دی اور سائنس کا سہارا بھی لیا۔ سائنسی نقطۂ نظر کے فروغ نے مدّت تک فنونِ لطیفہ کو ادنیٰ درجے کے اکتسابات بیان کر نظر انداز کیا۔ اس طلسم کے ٹوٹنے میں بڑی دیر لگی۔ جدید جمالیات کی ابتدا بام گارٹن (Baum garten) سے ہوتی ہے۔ سب سے پہلے اسی نے جمالیات کو "فلسفۂ حسن" کے معنوں میں استعمال کیا۔ بام گارٹن نے اس خیال کی تردید کی کہ فنونِ لطیفہ علم سے کمتر حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نے ولف (Wolf) کے فلسفے کی ایک کمی کو دور کرنے کے لیے منطق اور جمالیات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے تعقل اور احساس کو عرفان ہی کی دو صورتیں قرار دیا۔ اس کے نزدیک حسن اور حقیقت ایک ہی جوہر کے دو نام ہیں۔ اس جوہر کے احساس کو حسن اور تعقل کو حقیقت کہا جاتا ہے۔ اس طرح ایک بار پھر فنونِ لطیفہ کو عرفان کا وسیلہ مان لیا گیا۔ کانٹ (Kant) نے پہلے تو جمالیات کو حسیات کے نظریے کا نام دیا اور تنقیدِ عقلِ خالص کے اس حصے کو جس میں نظریۂ احساس کی بحث ہے ماورائی جمالیات کے عنوان سے موسوم کیا۔ لیکن بعد میں چل کر تنقیدِ قیاس (Critique of Judgement) میں بام گارٹن کی اس تعریف کو قبول کر لیا جس کی رو سے حسن حسّی ادراک کی تکمیل کا نام ہے۔ اس طرح کانٹ کے یہاں جمالیات کی اصطلاح دو معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ اس نے نظریۂ علم میں جمالیات حسّی ادراک کے نظریے کا نام ہو اور اس کے نظریۂ قیاس میں یہ اس لذت کا نظریہ ہے جو خوبصورت اشیاء پر غور و تامل کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ کانٹ کی جمالیات کی تشکیل میں شیفٹس بری (Shaftes bury) نے اخلاق کے جمالیاتی فلسفے سے، اور ہیوم اور برک نے اپنی نفسیاتی جمالیات سے مدد کی۔ برک نے پہلی بار ذوق اور قیاس کی بحث چھیڑی اور جمالیاتی قیاس اور منطقی قیاس کے حدود قائم کیے۔ برک نے جمالیاتی تجربے کو واقعی دنیا کے تجربے کے ہم پلہ مانا۔ اس کے نزدیک جمالیاتی تجربہ خالص جذباتی تجربہ ہے جو عقل اور ارادے کے تابع نہیں۔ اسی دوران میں فرانسیسی مفکر دوبو (DUBOS) نے اس طرف

توجہ دلائی تھی کہ جمالیاتی ذوق کی تشفی کا سبب یہ ہے کہ ذہن کو خوشگوار مشق بہم پہنچتی ہے۔ وائی کو (VICO) نے بتایا کہ شاعری حس اور عقل کے درمیان شعوری ارتقاء کی ایک لازمی منزل ہے، پہلے احساس ہے، پھر مشاہدہ پھر غور وفکر۔ شاعری مشاہدے کا نتیجہ ہے اور یہ اپنے کو جزئیات تک محدود رکھتی ہے۔ بام گارٹن نے بھی اس طرف اشارہ کیا تھا۔ وائی کو شاعری اور حکمت کو متضاد مانتا ہے۔ اس کے خیال میں ایک کا عروج دوسرے کا زوال ہے۔ ایک انسان کی حس لطیف ہے اور دوسری عقل۔ یہ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ نہیں چل سکتیں۔ ونکل مان (VINCKELMANN) نے حسن کے آدرش (IDEAL) کو قدیم آرٹ میں ڈھونڈا اور لیسنگ (LESSING) نے شاعری کے مخصوص آرٹ کو مصوری اور بت تراشی سے بالکل جداگانہ قرار دیا۔ ونکل مان وحدت کا جویا ہے، لیسنگ ایک طرف تو فنون لطیفہ کے لیے قواعد کی پابندی کو غیر ضروری سمجھتا ہے، دوسری طرف وہ نقاد کو شاعری کی رہنمائی سونپ دینا چاہتا ہے۔ اس کے خیال میں فنون لطیفہ مسرت بخش ہیں اس لیے انھیں آزادی نہیں دینی چاہیے۔ اس کے نزدیک حسن مادی یا صوری ہے اور شاعری کا موضوع یہی انسانی حسن ہے، حسن مطلق نہیں۔ لیسنگ کے ساتھ حسن صدیوں بعد آسمان سے اتر کر زمین پر آیا اور انسان کے پیکر میں جلوہ گر ہوا۔

کانٹ نے عقل نظری اور ارادے کے درمیانی خلا کو پاٹنے کے لیے جمالی حس کا سہارا لیا جو عقل اور ارادے کی درمیانی کڑی ہے۔ عقل حقیقت کی متلاشی ہے۔ ارادہ خیر کا اور جمالی حس حسن کا۔ حسن محض ذہنی ہے اور اس کا وجود صرف جمالی حس میں ہے۔ کانٹ نے حسن کو معروض کی بجائے موضوع کی نظر کا کرشمہ قرار دیا۔ لیکن اس حسن کا ادراک لباس مجاز کے بغیر ممکن بھی نہیں، شاعری حس اور فکر کا امتزاج ہے۔ وہ منطقی تصورات کے لیے ایک حسی نقاب ہو۔ لیسنگ نے بھدی چیزوں کو فنون لطیفہ کا موضوع ماننے سے انکار کیا تھا، کانٹ انھیں بھی موضوع مان لیتا ہے۔ کیوں کہ فنون لطیفہ کا کام محض حسن کو پیش کرنا نہیں بلکہ چیزوں کو حسین انداز میں دکھانا ہے۔ کانٹ کے نزدیک حسن کاری کے لیے حسن،

تخیل اور ذوق ورکار ہیں۔ کانٹ نے حسن کی چار حدیں بھی متعین کی ہیں، وہ اس حد بندی میں ماورائیت تک پہونچا اور راہ کی دشواریوں سے الجھتا رہا۔ شلر نے کانٹ کی تصحیح کی اور کہا کہ حسن ذہنی نہیں، بلکہ خارجی ہے، وہ نظام قدرت میں موجود ہے۔ حسن زندگی ہے، یہ زندگی سماجی نہیں بلکہ غیر مادی کیفیت ہے۔ فنون لطیفہ مادے کو لطیف بنا دیتے ہیں اور قدرت کو مغلوب کر لیتے ہیں، اور عقل و اخلاق کی بندشوں سے اوپر اٹھاتے ہیں۔ شلر کے نزدیک، اخلاقی تبلیغ حسن کاری کی دشمن ہے۔ فشتے نے جمالیات کو پھر اخلاقیات میں جکڑنا چاہا، شیلنگ نے انا کی مدد سے اور ہیگل نے "تصور مطلق" کے ذریعے شلر کی تائید کی، ہیگل کے یہاں آرٹ تصور مطلق کے عرفان کی سب سے ادنیٰ منزل ہے۔ لیکن وہ اسے فلسفہ اور مذہب کے ساتھ تصور مطلق کے عرفان کی ایک منزل ضرور مانتا ہے۔ اس کے نزدیک تصور کا مادے میں اترآنا ہی حسن ہے۔ ہیگل کے برخلاف شوپنہار آرٹ کو تمام ذہنی فتوحات کا کمال مانتا ہے۔ یہی نقطۂ عروج ہے۔ کیونکہ اس میں خالص فکر کا وہ اظہار ہے جو اندھے اور احمق ارادۂ زندگی پر فتح پالیتا ہے، فنون لطیفہ میں کارفرما اس خالص فکر کو وہ وجدان کہتا ہے جو زمان و مکان کی اشیاء کی ہیئت کو بدل کر سکون بخش بنا دیتا ہے۔ گویا فنون لطیفہ شر سے بچنے کے لیے پناہ گاہ اور قنوطیت سے محفوظ رہنے کا حربہ ہیں۔

یہاں تک جتنی بھی تفصیل دی گئی ہے، اس کا اجمال یہ ہے کہ خود فلسفے میں حسن کا تصور بدلتا رہتا ہے اور اسی کے ساتھ فنون لطیفہ اور ادب کی ماہیت و افادیت کے متعلق رائے بدلتی رہی ہے۔ ان نظریات نے اپنے زمانے کے ادب کو بدلا اور تنقید کی نئی قدریں بھی متعین کیں۔ عام طور پر حسن کو موضوعی Subjective مانا گیا ہے اور اسی لیے کبھی کوئی ایسا واضح اصول متعین نہیں کیا جا سکا۔ جو ادب کی جمالیاتی قدر کو معروضی طور پر سمجھا سکتا۔ جمالیاتی تنقید عام طور پر عینیت اور ماورائیت، موضوعیت اور وحدت الوجودی تصور کے زیر اثر ادب کی افادیت اور اس کے سماجی عمل سے انکار کرتی رہی ہے۔ جہاں اقرار ہو وہ بھی اتنا مبہم ہے کہ اس سے ادب اور زندگی کے رشتے پر زیادہ

روشنی نہیں پڑتی۔

اب یہ دیکھیں کہ جمالیاتی تنقید کا مخصوص مکتبِ خیال کن حالات میں پیدا ہوا۔ ایک بات یہ یاد رکھنی چاہیے کہ ان تمام جمالیاتی نظریات نے جن کا اب تک ذکر کیا گیا ہے تنقید کے اس مکتبِ خیال کے پیدا ہونے میں کسی نہ کسی طرح مدد دی ہے۔ اس لیے اس پس منظر کا سرسری جائزہ ناگزیر تھا۔ یورپ میں رومانیت کی جو تحریک چلی اسے فرانس کے مفکرین نے جنم دیا۔ لیکن یہ محض ذہنی تحریک نہیں تھی بلکہ یورپ کا سماج اس کی ضرورت محسوس کر رہا تھا۔ شکستی نقطۂ نظر اور سرمایہ داری کے نظام کے امکانات، مطلق العنانیت کے بوجھ تلے کچلی ہوئی انفرادیت اور تہذیب کے غیر صحت مند تصنع نے ایک انقلاب کو ذہن میں پرورش کیا جو روسو کے یہاں "فطرت کی واپسی" کا نعرہ بنا۔ اس نعرے نے فطرت سے قربت اور ہم آہنگی کے رجحان کو تقویت دی۔ یہ وہ نعرہ تھا جو رومانی تحریک کے کارواں کے لیے بانگِ درا بن گیا۔ دوسری طرف انقلابِ فرانس نے ایک نئی دنیا کی ابھرتی ہوئی قوت کو جو زمین کے سینے سے لاوا بن کر ابل رہی تھی ادب اور فنونِ لطیفہ کی دنیا میں شدت سے محسوس کروایا۔ اٹھارہویں صدی میں کلاسکیت کی سخت جکڑ بندیوں کے خلاف جس نے حسن کو چند ضابطوں، قاعدوں اور تصورات میں محصور کر رکھا تھا، بغاوت شروع ہوئی اور حسن کا آزاد تصور ذہنوں میں پیدا ہونے لگا۔ یہ بغاوت دو سمتوں میں ہوئی، ایک تو عقلیت کے خلاف، دوسرے کلاسکیت کے خلاف۔ یہی سبب ہو کہ رومانیت بجائے خود خلاف عقلیت رجحان Anti-intellectualism & rationalism کی نمایندگی کرتی ہے۔ اسی زمانے میں پہلی بار تنقیدِ ادب کو فلسفہ کا مرتبہ حاصل ہونا شروع ہوا اور اس فلسفے کی بنیاد میں جمالیاتی تصورات کو اساسی اہمیت دی گئی۔ انیسویں صدی کے ابتدائی نصف نے اس تحریک کا عروج دیکھا۔ یہاں اس دور کے شاعروں اور ادیبوں سے بحث کی گنجایش نہیں، اس دور کے اکثر لکھنے والے جمالیاتی قدر کی طرف میلان رکھتے تھے اور حسن کو فطرت و مظاہرِ فطرت میں جاری و ساری دیکھتے تھے۔ وہ فن میں اسی

حسن کو پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ جذبے کی فطری شدت، جوصلے کی قوت اور عقل پر جمالی حس کی فتح کا دور تھا۔ میں یہاں صرف کیٹس کا ذکر کروں گا جس سے صحیح معنوں میں ادب میں جمالیاتیت (Aestheticism) کی تحریک شروع ہوتی ہے۔ اس نے اپنے زمانے کے ادبی رجحان کو ان لفظوں میں پیش کیا۔

"حسین چیز ابدی مسرت ہے"

اور پھر آئندہ زمانے کے جمالیاتی میلان کو اپنے اس قول سے ایک واضح رخ دیا کہ حسن صداقت ہے اور صداقت حسن' اور یہی وہ سب کچھ ہے جو ہمیں جاننا چاہیئے" جمالیاتی قدر پر زور یہیں سے دیا جانے لگا۔ بعد میں (Pre-Raphaelites) ہوں یا جمالیاتیت پسند، سب کیٹس ہی کو اپنا رہبر مانتے ہیں۔ اس طرح حسن کو مقصود بالذات مان کر ہر اس عنصر کو رد کر دیا گیا جو حسن کے علاوہ کسی اور مخصوص غایت یا مخصوص مقصد کا حامل ہو۔ اس رجحان کی ابتدا لان جی نس (Longinus) سے ہوئی تھی جو یہ سمجھتا ہے کہ تنقید کسی اصول کی قائل نہیں بلکہ الہامی کیفیت ہی نقاد کی رہبر ہوسکتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری میں افادیت کا ہونا ضروری نہیں۔ کیٹس نے اس فلسفے کو قبول کر کے اسے ادب کا ایک میلان بنا دیا۔ رسکن بھی بنیادی طور پر جمالیاتیت پسند ہے مگر اس نے ادب کے اخلاقی پہلو میں حسن ڈھونڈا۔ اسے آرٹ کا حسن اس میں نظر آیا کہ وہ بنیادی طور پر اخلاقی ہوتا ہے۔ رسکن کی رومانیت بلیک اور ورڈس ورتھ کی طرح روحانیت کی چھاپ لیے ہوئے ہو۔ کیٹس کی طرح جسمانی حسن محسوس کے نشے میں سرشار نہیں، وہ حسن کو الوہی روح کے پھول بن کر جھکنے سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ الوہیت کا اظہار حسن ہی ہے جو ہر چیز کو ترتیب اور مقصد عطا کرتا ہے۔ حسن کا منتہا خیر ہے۔ رسکن کے معاصرین میں (Pre-Raphaelites) بھی تھے جو حسن کا آدرش ریفائیل کے دور سے قبل کی اطالوی مصوری کو سمجھتے تھے جس میں حیاتی لذتوں اور جسمانی خوبصورتیوں پر زور تھا۔ یہ لوگ روح اور جسم کے ملاپ کے قائل تھے۔ انکے

نزدیک حسن خلوص سے پیدا ہوتا ہے، قاعدوں کی پابندی سے نہیں۔ ان کا مقصد تخلیقِ حسن تھا۔ اس گروہ کا سب سے اہم نمائندہ مصوّر اور شاعر ڈانٹے گبریل روزیٹی (D. G. Rossetti) ہے۔ مارس (Morris) بھی اسی اسکول کا ایک فرد ہے۔ رسکن اس میں شامل نہیں تھا مگر اس نے ان کے خیالات سے بڑی حد تک اتفاق کیا۔ بعد میں اور شاعروں نے بھی اس تحریک کا اثر قبول کیا۔ سوین برن تک اس تحریک کے زیرِ اثر آتا ہے۔ کیٹس سے اس اسکول تک "ادب برائے ادب" یا "فن برائے فن" کا وہ تصور ابھرا جس میں جمالیاتی قدروں کو بنیادی اہمیت دی گئی۔ والٹر پیٹر نے رسکن کی اخلاقیت کی مخالفت کی اور حصولِ لذت ہی کو آرٹ قرار دیا۔ اس نظریے کی ابتدا تو فرانس کی مصوری کی تحریکوں سے ہوئی تھی مگر والٹر پیٹر نے اسے ادبی تنقید کا ایک منفرد مکتبِ خیال بنا دیا۔ اس کے نزدیک بنیادی اہمیت اس تاثر کی ہے جو کسی فنی تخلیق کا حسن ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نقاد کا فرض یہی ہے کہ اس تاثر کو سمجھے اور پیش کرے۔ یہی تاثراتی تنقید ہے۔ اس طرح جمالیاتی تنقید ہی کے مکتبِ خیال کا دوسرا نام تاثراتی تنقید ہے۔ اس تحریک میں ایک طرف مصوّروں کے اثراتی اسکول اور پھر شیزان اور گوگاں تک شامل ہو جاتے ہیں۔ کیوں کہ یہ سب حقیقت کو فنی طریقے سے پیش کرنے کے قائل ہیں اور خارج سے ہی حسن تلاش کر کے اس کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ سمبالسٹ اور سرریلسٹ بھی جو علامت کو فن کار کی ذہنی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں اور اس کی پیشکش پر زور دیتے ہیں، بیک وقت حقیقت نگار بھی ہیں اور جمالیات پرست بھی۔ والٹر پیٹر کے ساتھ آسکر وائلڈ بھی اس اسکول کا پرجوش مبلغ ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں جن فلسفیوں نے جمالیات کو نئے نظریے دیے، ان میں کروچے سب سے اہم ہے۔ کروچے کی اہمیت اس طرح بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اظہاریت (Expressionism) کا بانی ہے۔ اس نے اظہار کے حسن پر ہی سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ وہ رمز پرستوں (Symbolists) کی داخلیت کا ہم نوا ہے اور ہیئت پرستوں (Formalists) کے ساتھ آرٹ کو ہیئت (Form) کے مترادف مان لیتا ہے۔ کروچے

کے خیالات نے مغربی تنقید میں ان نئے رجحانات کو تقویت دی اور جمالیاتی تاثراتی تنقید کو مضبوط کیا! کروچے کا خیال ہے کہ حسن اشیاء میں نہیں بلکہ وجدان میں ہے۔ وجدان ہی حسن کی قدر کا مبدائے حقیقی ہے۔ ایک فنی تخلیق دراصل وجدان و بصیرت اور خاص تخیل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ انسانی روح کی بنیادی منزل ہو۔ اسی پر منطقی، معاشی اور اخلاقی اقدار کی عمارت قائم ہے۔ وہ حسن کو مادی حقیقت نہیں سمجھتا۔ کیوں کہ اشیاء کا طبعی، حیوانی اور فطری پہلو جمالیات کی حدود سے پست تر ہے۔ دوسری بات یہ ہو کہ فن کو منطق حقیقت اور غیر حقیقت، صداقت اور جھوٹ کے سوالات سے کوئی دلچسپی نہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ فن کو افادیت بالذات کے مسائل سے بھی کوئی دلچسپی نہیں، آخری بات یہ ہو کہ فن کو اخلاق سے کوئی سروکار نہیں۔ ایک طرح سے کروچے فن کو محسوس اور مادی پہلوؤں سے بے تعلق کرکے ابلاغ کو نظر انداز کر دیتا ہے جو بغیر مادی وسائل کے ممکن ہی نہیں، اسے مواد اور تکنیک کے سوالات سے بھی کوئی دلچسپی نہیں، کیوں کہ یہ عملی مسائل ہیں جمالیاتی نہیں۔

اب ایک سوال یہ رہ جاتا ہے کہ جمالیاتی تنقید نے اردو تنقید پر کتنا اثر چھوڑا ہو۔

اردو تنقید ابتدا میں عربی اور فارسی تنقید کے اصولوں کے زیر اثر معانی و بیان، صنائع و بدائع، فصاحت و بلاغت، الفاظ اور محاورے، فنی حسن، اسلوب اور ہیئت کے سوالات تک محدود رہی۔ اس رجحان کو کلاسیکیت کے ساتھ ہی مفہوم کو تھوڑی سی وسعت دے کر تاثراتی بھی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ قدیم تنقید میں عام طور پر سماجی یا افادی مباحث ملتے ہی نہیں اگر نظریاتی سوالات ہیں بھی تو وہ اخلاقی ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ وحدت الوجودی تصوف کے گہرے اور دور رس اثرات نے کائنات کو آئینہ خانہ جمال حقیقی بنا دیا تھا۔ مجازی حسن بھی حقیقی حسن ہی کا پرتو تھا۔ اس نظریے نے غیر شعوری اور بالواسطہ طور پر ایک ایسے نظریۂ جمال کو مان لیا تھا جو اپنی بنیاد میں متصوفانہ تھا اور اپنے اثر کے لحاظ سے جمالیاتی رجحان سے قریب تر۔ کیونکہ اس تنقید میں تخیل کی

جدت اور بلند پروازی پر جو زور ہے وہ دراصل جمالیاتی قدر پر زور ہے۔ اسی طرح طرزِ بیان کی ندرت و نزاکت بھی اسی قدر کے احساس کی نمایندگی کرتی ہے۔ مغربی تنقید کے رجحانات سے روشناس ہونے کے ساتھ ہی تنقید کے معیار بدلے۔ حالی تو پورے طور پر قدیم سے بغاوت کرکے جدید بن گئے۔ انھوں نے ادب کی افادیت پر زور دیا۔ مگر دوسرے ادیب و شاعر جمالیاتی اثر سے اتنا سستا چھٹکارا نہ پاسکے۔ محمد حسین آزاد نے تاریخی اور سماجی شعور کو خوبی سے برتا مگر ان کی عملی تنقید بڑی حد تک تاثراتی ہے۔ اور وہ خود اپنی ذاتی پسند اور فنی حسن پر ہی زیادہ زور دیتے ہیں۔ شبلی کا مزاج رومانی تھا ان کی قدیم اسلامی تاریخ سے دلچسپی ایک طرح کی رومانیت ہے۔ جو ماضی میں حسن اور عظمت کے خزینے کو کھوجتی ہے اور آتشِ رفتہ کا سراغ لگاتی ہے۔ وہ ایک مقصد کا احساس بھی رکھتے تھے مگر ان کا اسلوب رومانی اور تاثراتی ہی رہا۔ انھوں نے ان دونوں شرائط کو اچھی طرح نباہا بھی۔ اردو ادب کے جس دور کو عام طور پر رومانی دور کہا جاتا ہے وہ دراصل رومانی نہیں کیونکہ اس کے پیچھے کوئی واضح نظریاتی رجحان یا انقلابی تحریک نہ تھی، یہ (Pseudo - Romantic) میلانات تھے جن کا آغاز آزاد، شبلی اور شرر سے ہوتا ہے۔ ان سب کی رومانیت نے ماضی کے دو سُتے اور روایات میں حسن ڈھونڈا۔ ماضی کی عظمت کا قصیدہ ہو یا مرثیہ ان کی رومانیت ماضی کے حسن ہی کی گرویدہ رہی۔ وہ اسی حسن سے حال کے آئینے کو بھی چمکانا چاہتے تھے۔ شبلی اپنے مکاتیب میں ارضی و جسمانی حسن کے نشہ سے بھی سرشار دکھائی دیتے ہیں، شبلی کے اس رجحان کو جو پورے طور پر ان کے خطوط میں جھلکتا ہے، میر ناصر علی دہلوی نے صلائے عام اور دوسرے جرائد کے ذریعے ایک مستقل تحریک بنانا چاہا۔ ناصر علی، شروع سے آخر تک رومانی رہے۔ وہ صحیح معنوں میں جمالیاتیت پرست (Aesthete) ہیں۔ مہدی افادی کا ذہنی رشتہ ناصر علی اور شبلی دونوں سے ہے۔ ان کے ذہن میں افادی ادب کا بھی ایک تصور تھا۔ وہ تصنیف و تالیف کے منصوبوں میں تو افادیت کو پیشِ نظر رکھتے تھے

مگر مضمون لکھتے وقت اور تنقید کرتے وقت، ان کا ذوقِ لطیف محض حسن ہی کی تلاش کرتا اور اسی کی داد دیتا تھا۔ سجاد انصاری بھی اس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کا انداز بھی تاثراتی اور جمالیاتی ہے، وہ "مدرج ادب"، کے فنی نقائص پر جھلائیں یا قرۃ العین طاہرہ کے قاتلوں کا حشر دیکھنے کے لیے قیامت کا انتظار کریں، ہر صورت میں وہ خالص جمال پرست نظر آتے ہیں۔ ادب لطیف کے تمام نثر نگاروں پر جمالیاتی اثر ہی گہرا ہے۔ بجنوری اپنی تنقید میں جمالیاتی قدروں کے رمز شناس و نکتہ داں ہیں۔ نیاز فتح پوری کی تنقید جمالیاتی بھی ہے اور تاثراتی بھی، لیکن ان کے یہاں بعض ایسے رجحانات بھی ملتے ہیں جنھوں نے اردو کی سب سے زبردست مقصدی تحریک یعنی ترقی پسندی کے لیے راہ ہموار کی، ان کے یہاں عقلیت کا جو عنصر ہے وہ دراصل مذہب و اخلاق کے فرسودہ اور سخت گیر اصولوں سے بغاوت کا عنصر ہے۔ یہ عقلیت بھی ان کی رومانیت ہی کی پروردہ ہو۔ عظمت اللہ خاں کا میلان بھی رومانی ہے، اور وہ اپنے اسلوب کے لحاظ سے جمالیاتی تنقید ہی کے ہمنوا نظر آتے ہیں۔ جمالیاتی تنقید کے جدید مغربی رجحانات کو اردو میں مجنوں گورکھ پوری نے روشناس کرایا۔ ان پر ابتدا میں گروپے کا اثر بہت گہرا تھا۔ لیکن بعد میں وہ سماجی تنقید کے پیشرو بن گئے۔ اردو کی تاثراتی تنقید میں سب سے اہم نام فراق کا ہے۔ جنھوں نے اردو تنقید کو جدید جمالیاتیت (NEO - AESTHETICISM) کے ساتھ ہی تاثراتی تنقید کے بعض اچھے نمونے دیے ہیں۔

یہاں بے محل نہ ہوگا اگر ذرا سا اشارہ جدلیاتی مادیت یا مارکسی نظریۂ جمال کی طرف بھی کر دیا جائے۔ مارکس نے ہیگل کی جدلیات کو جو تصورِ مطلق تک پہونچ کر اپنا عمل ختم کر دیتی تھی اور سر کے بل کھڑی تھی بقول خود پیروں پر کھڑا کر دیا۔ اس نے جدلیات کے اصول کو تو قبول کیا مگر اس کی توجیہ مادی لحاظ سے کی۔ اس نے بتایا کہ اصل حقیقت مادہ ہے، اور شعور اسی کی ارتقائی شکل ہے، مادہ شعور سے، وجود تصور سے اور عمل فکر سے پہلے ہے۔ یہ ارتقا جدلیات کی بنیاد پر ہو رہا ہے۔ اس لحاظ سے حسن مادے اور وجود اور عمل

میں ہو۔ شعور، تصوّر اور فکر حسن کو ہمیں سے مستعار لیتے ہیں۔ یعنی حسن پہلے معروضی ہے۔ وہ بعد میں موضوعی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر سے محنت اور پیداوار کی تقسیم ہمارے معاشرے کے بنیادی عناصر ہیں۔ اقتصادی ضرورتیں ہی معاشرے کی نئے سرے سے تشکیل و تعمیر کرتی رہتی ہیں۔ یہی سماج کی بنیادیں ہیں۔ سماج کا بالائی ڈھانچہ (SUPER STRUCTURE) اسی بنیاد پر تعمیر ہوتا ہے۔ مذہب، فلسفہ اور فنونِ لطیفہ کا تعلق سماجی اور تہذیبی عمارت کی بالائی منزل سے ہے۔ ان کی تعمیر بھی سماج کی بدلتی ہوئی اقتصادی ضرورتوں کے تحت ہی ہوتا ہے اور ان کا ارتقا بھی۔ مارکس اور اینگلز نے ساتھ ساتھ اس پر بھی زور دیا تھا کہ اقتصادی عنصر ہی واحد عنصر نہیں اور نہ ہی آخری محرک ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے محرک اور عوامل و عناصر بھی کام کرتے رہتے ہیں۔ لیکن عام طور پر مارکسی تنقید میں اس نکتے کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا اور حسن کی تعریف اور اس کی قدروں کا تعین محض مادی یا اقتصادی اصطلاحوں میں ہی کیا جاتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کا مکتب خیال جمالیاتی قدر کو وہ اہمیت بھی دینے کے لیے آمادہ نہیں ہوتا جو اس کا حق ہے۔ یہیں سے افراط و تفریط پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جمالیاتیت پرست ایک انتہا پر ہیں تو جدلیاتی مادیت کے ادعائیت پسند (DOGMATIC) نقاد دوسری انتہا پر۔ زندگی اور فن میں نہ تو حسن ہی سب کچھ ہے نہ اقتصادی عنصر ہی سب کچھ۔ زندگی ان دونوں کی آمیزش سے عبارت ہے۔ اسی انتہا پسندی کی وجہ سے عام طور پر ترقی پسند نقادوں نے جمالیاتی قدروں کو وہ اہمیت نہ دی جو دینی چاہیے اور ادب کو محض پروپیگنڈہ سمجھا جانے لگا۔

اردو میں حلقۂ اربابِ ذوق کے زیر اثر جو رجحان پھلا پھولا اس کا رجحان نفسیاتی تنقید کی طرف تھا۔ میراجی اس اسکول کے پیشرو ہیں۔ مگر اس گروہ میں داخلیت پسندی، ہیئت پرستی اور ادب کی مقصدیت سے انکار کے رجحانات بھی نظر آتے ہیں، جن کے پیچھے جمالیاتیت کا دبا ہوا میلان کارفرما ہے۔

اس جگہ ایک بات عرض کر دوں کہ تنقید کے ہاتھوں تک جمالیاتی تنقید کا مغربی نظریہ

تو پہنچ گیا، مگر نقادوں نے اسے اُردو ادب کے مزاج کے مطابق ڈھالنے کی کوشش نہ کی۔ جس طرح دوسرے نظریات کا اطلاق میکانکی طریقے پر ہوتا رہا، اسی طرح اس نظریے کے ساتھ بھی سلوک روا رکھا گیا۔ تخلیقی فن کاروں نے تو اس رجحان کو مشرقی مزاج سے ہم آہنگ دیکھ کر ہی اپنایا تھا۔ اسی لیے رومانی میلان بھی مشرقی مزاج اور روایات کی بازیافت بن گیا۔ دراصل تخلیقی ادب کسی بیرونی نظریے کو جوں کا توں قبول کر ہی نہیں سکتا، وہ پہلے اسے اپنے تہذیبی مزاج میں رچا بسا لیتا ہے اور پھر ان عناصر کو قبول کرتا ہے جو اس کے مزاج کو راس آسکیں۔ یہ عمل کسی نظریے یا تصور کو ایک نیا قالب عطا کر دیتا ہے۔ تنقید کا فرض یہ ہے کہ وہ اس مزاج کو پہچانے اور بجائے کسی مغربی نظریے کو اردو ادب کے سر منڈھنے کے اسے اپنے ادب کے مزاج کے مطابق بنائے۔

مشرق کی رومانیت اور مغرب کی جمالیاتی تنقید کے نظریات چونکہ چند نقادوں کی مزاج تھے اسی لیے اردو میں جمالیاتی تنقید کوئی مستقل اسکول نہ بن سکی، سوائے چند کے باقی دوسرے ناقدین جو کبھی جمالیاتی تنقید کے زیر اثر رہے تھے، اب اس کے زیادہ قائل نہیں۔ اسی طرح مارکسی نقاد بھی اب جمالیاتی قدروں اور جمالیاتی معنویت پر زور دینے لگے ہیں، یہ ایک اچھا فال ہے اس لیے کہ تنقید مختلف اقدار کے متوازن شعور کی متقاضی ہے۔ محض کسی ایک پہلو پر زور دینے سے فن پارہ نقاد کے نظریے کا تختۂ مشق تو بن سکتا ہے مگر اس کی روح کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ حسن نہ محض معروض میں ہوتا ہے نہ محض موضوع کی نظر میں۔ بلکہ وہ معروض اور موضوع کے ایک خاص رشتۂ احساس کا نام ہے۔ اور یہ رشتہ حالات اور سماج کے ساتھ تبدیل ہوتا رہتا ہے، یہی سبب ہے کہ آج تک بڑے سے بڑا فلسفی یا شاعر بھی حسن کی کوئی مطلق اور آخری تعریف نہیں کر سکا۔ جمالیاتی اقدار بھی دوسری اقدار کی طرح زمانی ہیں۔ آج کل جمالیات میں جو رجحان طاقتور ہے وہ یہ ہے کہ جمالیات احساسات کی سائنس ہے اور احساس نہ تو خالص موضوعی ہے نہ اس کا انحصار معروض پر ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر حسن پوری طرح سے معروضی حقیقت نہیں تب بھی

اس کے کچھ معروضی معیار تو تسلیم کرنے ہی پڑیں گے۔ حسن کو خالص شخصی قدر مان لیا جائے تب بھی یہ ماننا پڑے گا کہ کسی شخص کے ذوقِ جمال کو دو الگ الگ سطحوں پر دیکھنا اور سمجھنا ضروری ہے۔ ذوقِ جمال کی موضوعی شرائط کے مطالعے میں نفسیات کی مدد لینی چاہیئے اور معروضی شرائط کو سمجھنے کے لیے تاریخی اور سماجی عوامل سے واقفیت معاون ہو سکتی ہے۔ جمالیات کا یہ صحت مند رجحان خود اس حقیقت کے اعتراف پر مبنی ہے کہ انسان کے انفرادی احساسات کو بھی سماجی رشتوں اور تہذیبی ورثے سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ جمالیاتی اقدار فرد اور کائنات، فرد اور سماج، فرد اور تاریخ ہی کے مخصوص رشتوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔ حسنِ مجرد نہ موجود ہے نہ ممکن ہے اور کوئی فن پارہ مقصود بالذات حسن کا آئینہ دار ہو ہی نہیں سکتا۔

۱۹۶۴ء

کلچر، مذہب اور ادبی روایت

ادب کی دنیا میں ہمیشہ سے یہ سوال اہم رہا ہے کہ روایت اور تجربے کے درمیان کیا رشتہ ہے، یہ سوال خاص طور پر ایسے ادوار میں زیادہ اہمیت حاصل کر لیتا ہے جب ادب میں جدید تقاضوں کے تحت روایت سے واضح انحراف کی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ چنانچہ روایت کی اہمیت اور اس کے تسلسل کے سوال کو آزادی کے بعد سے خاصی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔
اس کے دو اسباب ہیں ایک تو یہ کہ ادب کی وہ مقصدی اور اصلاحی روایت جس کا آغاز ادب میں سرسید تحریک اور حالی کی تنقید کے ساتھ ہوا تھا اور جسے ترقی پسند تحریک نے اپنی انتہا تک پہونچا دیا تھا، اچانک ادب کے جدید رجحانات کی یورش میں ٹوٹتی ہوئی سی محسوس ہونے لگی۔
دوسری طرف برصغیر کے دونوں ممالک نے اپنی پرانی تہذیبی روایت سے از سر نو ناتا جوڑنے کی ضرورت کو شدت سے محسوس کیا، جس کے نتیجے کے طور پر وہ تمام مذہبی احیائی تحریکیں، جنھیں سیاسی لیڈروں نے حصول آزادی کے مقصد میں عوام کو شامل کرنے کے لیے گوارا کیا اور بڑھاوا دیا تھا، اس مقصد کی تکمیل کے بعد اپنے خالص مذہبی رنگ میں سامنے آ گئیں۔ آزادی کے بعد مذہبی احیا پرستی، قدامت اور تنگ نظری کو جو فروغ ہوا اور اس کے ساتھ مختلف قسم کے تعصبات اور فرقہ واریت کا زہر سماج میں جس تیزی سے پھیلتا گیا وہ تہذیبی روایت کو غلط طریقے سے سمجھنے اور اس غلط طریقے سے سمجھی ہوئی روایت کو دوبارہ زندہ اور مستحکم کرنے کی کوشش کا فطری نتیجہ تھا۔ تہذیبی روایت کی تلاش کا کام پاکستان میں یوں دشوار تر ہو گیا کہ

سیاسی تقسیم کے باوجود پاکستان اسی تہذیبی اکائی کا جز رہا جو ہندوستان اور پاکستان کی مشترکہ میراث ہو۔ مذہب کے نام پر ملک کی تقسیم اور دو قومی نظریے کی بنیاد پر پاکستان کا جداگانہ مملکت کی حیثیت سے قیام و استحکام نسبتاً آسان تھا لیکن پاکستانی تہذیب کو برصغیر کی مشترکہ تہذیب سے منقطع کر کے کسی جداگانہ تہذیبی روایت سے اس کا رشتہ جوڑنا زیادہ مشکل تھا۔ چنانچہ تقسیم کے بعد پاکستانی دانشوروں کے لیے پاکستانی کلچر کا مسئلہ اور اس کی روایت کی تلاش کا کام اتنا مشکل ثابت ہوا کہ اب تک سوائے متضاد سمتوں میں بھٹکنے کے اور کوئی خاطر خواہ نتیجہ نہیں نکل سکا۔ ایک رجحان تو وہ ہے جو پاکستانی کلچر کا سلسلہ ہڑپا اور موہنجوداڑو کی ماقبل آریائی تہذیب اور پھر بدھ مت کے قدیم مراکز سے جوڑتا ہے اور جسے ہندو دیومالائی روایات اپنے اجتماعی لاشعور کا حصہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس رجحان کا اثر جدید پاکستانی ادب اور شاعری پر بھی بہت ابھرا ہے۔

یہ دلچسپ بات ہو کہ ہندو روایات اور قدیم ہندوستانی روایات کو نظم و غزل میں جس شدت اور کثرت کے ساتھ جدید پاکستانی شعرا نے برتا ہے ہندوستانی شعرا نے ان سے اپنا رشتہ جوڑنے کی اتنی شدید ضرورت محسوس نہیں کی۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ہم نے اپنے آپ کو تہذیبی تسلسل سے منقطع کرنے کی کوشش بھی نہیں کی تھی اسی لیے قدیم روایات کی بازیافت کی اتنی شدید ضرورت محسوس نہ ہوئی۔ وہاں سیاسی مصلحتوں نے ہزاروں برس کے تہذیبی تسلسل سے انکار کر کے اپنا رشتہ بالکل جداگانہ روایات سے جوڑنا چاہا تھا اس لیے ان شاعروں کو جو تہذیبی روایت کے تسلسل کے رمز آشنا تھے اس قدیم روایت سے اپنا ٹوٹا ہوا سلسلہ جوڑنے کی ضرورت زیادہ محسوس ہوئی جسے سیاسی تقسیم نے غیر فطری طور پر توڑنا چاہا تھا۔ اس کے برخلاف دوسرا رجحان وہ ہے جو محمد بن قاسم کی سندھ میں آمد سے قبل کی پوری ہندوستانی روایت سے اپنا رشتہ توڑ کر صرف ہندوستان کے قرون وسطیٰ سے اپنا سلسلہ جوڑتا اور مذہبی عقیدے کی بنیاد پر پاکستانی کلچر کو مشرق وسطیٰ کی تہذیبی روایت کا سلسلہ سمجھتا ہے۔ تہذیبی روایت تاریخ کے عمل کا نتیجہ ہوتی ہے سوت کا دھاگا نہیں کہ جسے درمیان سے توڑ کر کسی اور دھاگے سے گرہ لگا کر جوڑ دیا جائے۔ اسی مصنوعی کوشش کا ایک مظہر وہ نظریہ ہے جو ادبی روایت کو اپنے ہندوستانی ماضی سے منقطع کر کے خالص

دینی بنیادوں پر قائم دیکھنا چاہتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد کچھ ادیبوں نے جن میں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، اور صمد شاہین پیش پیش تھے، پاکستانی ادب کا تصور پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کوشش میں محمد حسن عسکری کو نظریہ ساز کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ تحریک ادب میں زیادہ دور تک نہ چل سکی، لیکن ۱۹۶۵ء کی ہند پاک لڑائی نے اس رجحان کو تقویت دی اور بہت سے نئے افسانہ نگار، نقاد اور شاعر اپنی تہذیبی علیحدگی پسندی کے ہنگامی طور پر شکار ہو گئے۔ حسن عسکری تو اب ادبی روایت کو خالص دینی روایت ماننے لگے ہیں اور کئی برس سے اسی نقطۂ نظر کی تبلیغ کر رہے ہیں لیکن انتظار حسین بھی جنھوں نے نہ صرف اسلامی روایات بلکہ ہندوستانی اساطیر اور داستانوں کو اپنے افسانوں میں بڑی خوبی سے برتا تھا، یہ بھول گئے کہ وہ جس تہذیبی روایت کی بازیافت چاہتے ہیں اس کا سلسلہ عرب و عجم کی اسلامی روایات سے اتنا نہیں جتنا برصغیر ہند و پاک کی مشترکہ تہذیب سے ہے۔ محرم، عزاداری، ذوالجناح اور بہت سی رسمیں ہندوستانی مسلم تہذیب سے وابستہ ہیں۔ ان کا رشتہ اس مذہبی روایت سے ہے جو ہندوستان میں پروان چڑھی۔ مذہبی روایت کو بھی ان ملکوں کے کلچر سے الگ کرنا مشکل ہے جن کے اثر سے وہ ہر جگہ نئی نئی شکلیں اختیار کرتی ہے۔

محمد حسن عسکری کا ایک مضمون "اردو کی ادبی روایت کیا ہے؟" شب خون ۲۹ اکتوبر کے شمارے میں شائع ہوا۔ یہی مضمون کچھ اختصار کے ساتھ اس سے قبل کسی پاکستانی رسالے میں شائع ہو چکا ہے۔ اس مضمون کا بنیادی خیال یہ ہے کہ شبلی حالی اور دوسرے ناقدین نے اردو کی ادبی روایت کو سمجھا ہی نہیں یہ حضرات مغرب سے اس قدر مرعوب ہو گئے کہ انھوں نے اپنی بنیادی روایت کو نظر انداز کر دیا وہ روایت "دین" ہے جسے حسن عسکری صاحب اردو کی ادبی روایت قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں کئی نخن گسترانہ باتیں آ گئی ہیں، جن کا اجمالی خاکہ یہ ہے:-

(۱) مغربی دانش ور تہذیب کو بجائے خود اور بنفسہٖ قابل قدر سمجھتے ہیں اور اس سے آگے یا اوپر انھیں کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ آگے یا اوپر کی وہ چیز جسے عسکری صاحب تہذیب سے

ماورا اور بنیادی چیز سمجھتے ہیں دینی روایت ہے) اس طرح عسکری مذہب کی وکالت میں تہذیب کی نفی کر رہے ہیں۔

(۲) مغرب میں مرکزی اور بنیادی روایت کا تصور ہی تقریباً مفقود ہو۔ اگر کسی کو مرکزی روایت کا خیال آیا بھی تو وہ معاشرتی روایت کو یہ حیثیت دیتا ہو اور دینی روایت کو معاشرتی روایت کا جزو بناتا ہے۔ اس معاشرتی روایت کا نام مغربی لوگوں نے کلچر رکھا ہے (یعنی مذہب کلچر سے ماورا ہو اور کلچر مذہب کا جز ہو، مذہب کلچر کا جز نہیں) اس طرح عسکری صاحب وہ الٹی بات کر رہے ہیں جو اب تک کسی ماہر سماجیات یا مؤرخ نے نہیں کہی تھی۔

(۳) عسکری صاحب کے نزدیک روایت کا انحصار آسمانی کتاب پر ہونا ضروری ہو۔ اس طرح وہ روایات اور اقدار کی تشکیل میں انسانی تجربے اور عقل کی نفی کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک نقل کو عقل اور تجربے پر فوقیت حاصل ہے۔ اس طرح عسکری صاحب ادعائیت کو خوبی سمجھ کر اس کی تبلیغ فرما رہے ہیں۔

(۴) عسکری صاحب کو اس پر بھی اعتراض ہو کہ ادب اور فن کو انسانی جذبے جبلت یا انفرادی اور اجتماعی لاشعور کا ذریعۂ اظہار مانا جائے۔ ان کے نزدیک عمرانیات نفسیات اور حیاتیات میں ادب کو برقرار رکھنے کا کوئی لازمی جواز نہیں ملتا۔ تہذیب کے ساتھ اب عسکری صاحب نے ادب کی بھی نفی کر دی۔

(۵) عسکری صاحب کو شعر و ادب کی فلسفیانہ توجیہات بھی قبول نہیں اور وہ اس سلسلے میں سب سے زیادہ معترض ہیں ارسطو اور افلاطون پر اس لیے کہ یونانیوں کے نزدیک سب سے بڑا علم وجود کا علم (ONTOLOGY) ہے اور وہ شیخ مجدد سے الفاظ مستعار لے کر یہ حکم صادر فرماتے ہیں کہ "یونانی فلسفیوں سے زیادہ احمق کوئی اور طبقہ نہیں" "مابعد الطبیعیات ضلالت ہو" یعنی عسکری صاحب کے نزدیک ادب کا فلسفہ اور مابعد الطبیعیات سے کوئی رشتہ نہیں، صرف مذہب سے رشتہ ہے۔

(۶) اس نکتے کے بعد وہ وجود کے اثبات اور وجوب کو ذات باری کے ضمن میں شیخ مجدد کے

حوالے سے ہی زیر بحث لا کر یہ فیصلہ صادر فرماتے ہیں کہ "اسلامی شاعری کا فریضہ یہ ہو کہ اس حقیقت کی معرفت حاصل کرنے میں اپنی بساط بھر انسان کی مدد کرے۔" اس موقعہ پر عسکری صاحب یہ بھول جاتے ہیں کہ ذات باری سے بحث کرتے ہوئے وہ مابعد الطبیعیات ہی کی ایسی تمام اصطلاحیں استعمال کر رہے ہیں، جن کا مذہب سے نہیں بلکہ فلسفے سے واسطہ ہو اور وہ اپنی بات کے لیے "مابعد الطبیعیات کی ضلالت" میں ہی جواز ڈھونڈھ رہے ہیں۔

(۷) عسکری صاحب کو اس بات پر بھی اعتراض ہو کہ مغرب میں مذہب کے زوال کے بعد پروٹسٹنٹ لوگوں نے مذہب کی بنیادی دو چیزوں یعنی عقائد و عبادات کو بھلا کر محض اخلاقی تربیت ہی کو مذہب کی اصل سمجھ لیا۔ ان کے نزدیک Dogma کو گالی نہیں بلکہ خوبی کے طور پر استعمال کرنا چاہیے۔ یہاں وہ ذہنی طور پر علم الکلام کے "ارباب نقل" سے بھی صدیوں پیچھے نظر آتے ہیں۔ اس دعائی رویہ کے ساتھ عسکری اس ملائیت کے حلیف بن گئے ہیں جو مذہبی عقیدے کے بغیر اخلاق کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی۔

عسکری صاحب ان نکات کی مدد سے یہ نتیجہ نکالنا چاہتے ہیں کہ مغرب کے ان ہی غلط نظریوں اور گمراہیوں سے متاثر ہو کر حالیؔ، شبلیؔ اور بعد کے ادیبوں نقادوں نے ادب اور ادبی روایت کو سمجھنے کی کوشش کی اسی لیے وہ گم راہ ہوئے اسی سلسلے میں شب خون کے شمارہ نمبر ۲۸ میں "بے تکلف گفتگو" کے زیر عنوان انھوں نے یہ انکشاف فرمایا کہ "جن لوگوں کو پچھلے سو سال سے ادیب سمجھا گیا ہے انھیں اردو شاعری کی پوری حقیقت خود ہی معلوم نہیں۔" ان خطاکاروں میں سر فہرست شبلیؔ اور حالیؔ آتے ہیں۔

ان تمام منطقی مغالطوں کی بنیاد پر عسکری نے جو نتیجے نکالے ہیں وہ خود ادبی مغالطے کی عبرت انگیز مثالیں فراہم کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک "مولانا اشرف علی تھانوی کی شرح حافظ اور شرح مثنوی مولانا روم سے شاعری کی پوری تعلیم اخذ کی جا سکتی ہے۔" اور "حضرت تھانوی کے مواعظ ہیں، ملفوظات اور دوسری تحریروں میں جا بجا ایسے اشارے ملتے ہیں جو دراصل حقیقت پوری کتاب ہیں، جو لوگ ادبی نقاد سمجھے جاتے ہیں ان کی لمبی چوڑی تحریروں میں اردو شاعری کے متعلق ایسے حقائق ڈھونڈھنے سے بھی نہ ملیں گے۔"

اس خلطِ مبحث کا منطقی نتیجہ وہی ہے جس تک عسکری اپنے مضمون میں پہنچے ہیں کہ ذوقؔ کو اردو کی اصلی ادبی روایت کا غالبؔ کے مقابلے میں زیادہ عرفان تھا۔ لہٰذا ذوقؔ غالبؔ سے بڑے شاعر ہوئے اور مومنؔ، داغؔ اور امیرؔ مینائی کی "فاسقانہ شاعری" دراصل "دینی روایت" ہی کی توسیع ہے۔

یہ عسکری صاحب جو آج اردو ادب کو "مشرف بہ اسلام" کرنے پر کمربستہ ہیں، خود فرانسیسی ادب کے بڑے پرجوش مبلغ رہ چکے ہیں، اور جدید ادب کو فرانسیسی ادب ہی کا فیضان سمجھتے رہے ہیں۔ اب جبکہ وہ فرانسیسی ہی نہیں بلکہ پورے مغربی ادب سے اتنے برگشتہ خاطر ہوئے کہ "موجودہ مغربی ادب سے (انھیں) اتنا ہی تعلق رہ گیا جتنا آدمی کو سڑک کے غل غپاڑے سے ہوتا ہو" تب بھی وہ اسلام کی دینی روایت کو ایک فرانسیسی مفکر رینے گینوں ہی کے توسط سے سمجھنے پر مصر ہیں۔ انھوں نے بودلیر اور رمبارے کا حلقۂ بیعت توڑ کر رینے گینوں کے ہاتھوں پہ بیعت کی بھی تو اس ادعا کے ساتھ کہ "بیسویں صدی کے نقشے میں رینے گینوں کی دو کتابوں کو ایٹم بم اور آئن اشٹائن کے ساتھ رکھا جا سکتا ہو" آئن اشٹائن اور ایٹم بم کے ساتھ رینے گینوں کی تحریروں کو اہمیت دینا بھی عجیب مغالطہ ہو لیکن عسکری صاحب تو اپنی ذہانت بطائے اور جاندار اسلوب کو سنسنی خیزی کے لیے وقف کرنے کے عادی ہو چکے ہیں انھیں چونکا دینے والی بات کہنا ہو مطلب چاہے کتنا ہی بے معنی نکلے۔

دین کا پورا احترام کرتے ہوئے اور حضرت مجدد الف ثانی اور مولانا اشرف علی تھانوی کی تقدس مآب شخصیتوں کا دین کے دائرے میں پورا ادب و لحاظ کرنے کے باوجود کوئی باشعور آدمی دینی روایت ہی کو ادبی روایت ماننے میں تامل کرے گا اس لیے کہ اردو ادب و شعر کی بنیادی روایت سیکولر رہی ہے۔ حتیٰ کہ صوفیا تک کی ادبی روایت نے سیکولر روایت ہی کو مضبوط کیا ہے۔ میں اس سلسلے میں عبد المغنی کے ایک مضمون (مطبوعہ نقوش) کا حوالہ دینا ضروری سمجھتا ہوں اس لیے کہ وہ بھی ادب میں دینی روایات کی پاس داری پر زور دیتے ہیں۔ اگر انھیں بجا طور پر یہ شکایت ہو کہ اردو کی پوری شاعری حتیٰ کہ اقبال کا بھی تر دین کے ساتھ مخلصانہ اور ہمہ جہت

نہیں۔ عبدالمغنی صاحب کے نقطۂ نظر سے بھی مجھے سخت اختلاف ہو لیکن ان کی یہ بات میں عسکری سے زیادہ صداقت ہو اس لیے کہ وہ دینی روایت کا اتنا شعور ضرور رکھتے ہیں کہ انھوں نے اردو کی ادبی روایت کو دینی روایت سے مختلف سمجھا۔

حسن عسکری کے بنیادی تصورات کے جائزے کی روشنی میں یہ سمجھنا زیادہ مشکل نہیں کہ مذہب اور ادب کو غلط طریقے سے سمجھنے اور ملا دینے سے جو مغالطے ہوتے ہیں وہ اتنے ہی گمراہ کن ہیں جتنا ادب کو سیاست یا کسی سماجی نظریے کا تابع قرار دینے سے گمراہ کن نتیجہ نکلتا ہے۔ پھر دینی روایت کی تفسیر و تشریح خود صراط کے پل پر چلنے کے برابر نازک کام ہو اس راہ میں عسکری صاحب نے قدم قدم پر ٹھوکریں کھائی ہیں، اور وہ ایمان کی سلامتی کے ساتھ یہ پل پار کرتے نظر نہیں آتے۔ ادبی روایت کو دینی روایت قرار دینے میں یہ خطرہ ہے کہ ادب تو ہاتھ سے جائے گا ہی دین کے ساتھ بھی انصاف نہ ہو سکے گا۔ ادب اور مذہب کے دائرے اسی طرح الگ ہیں جیسے ادب اور سیاست کے دائرے علیحدہ ہیں۔ ادب کو ادب کے حدود میں سمجھنا چاہیے، اور دین کو دین کے حدود میں۔

سب سے پہلے ہمیں تہذیب کا مفہوم اور ادب و مذہب سے اس کا رشتہ سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ اس مطالعے کے بعد ہی کسی صحیح نتیجے تک پہونچا جا سکتا ہے۔

کسی بھی قوم یا ملک کی ادبی روایت اس قوم کے تہذیبی ارتقا اور مزاج ہی سے متعین ہوتی ہے۔ انسانی ارتقا کی تاریخ تہذیبی ارتقا ہی کی تاریخ ہے۔ صرف حیاتیاتی یا عضویاتی ارتقا کی تاریخ نہیں۔ تہذیب میں رہن سہن کے آداب، زبان، رسم و رواج اور عام سماجی اداروں کے علاوہ مذہب، فنون لطیفہ، ادب اور فلسفہ بھی شامل ہیں۔ تہذیب یا کلچر صرف معاشرتی روایت نہیں بلکہ ایک مخصوص طرزِ فکر و احساس سے بھی عبارت ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مذہب نے انسان کی تہذیبی تاریخ میں بڑا اہم رول انجام دیا ہے۔ تہذیب کے آغاز میں مذہب انسانوں کو گروہوں میں متحد کرنے اور جماعتی احساس پیدا کرنے میں سب سے طاقتور محرک رہا ہو۔ اس کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہو کہ تقریباً تمام فنون لطیفہ کی اختراع اور ترقی میں بھی مذہب کو سب سے طاقتور محرک کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ رقص، بت تراشی، مصوری، موسیقی اور شاعری سب کی

ابتدا میں مذہبی جذبات کے اظہار کا وسیلہ اور عبادت کا ذریعہ رہی ہیں۔ یونانی فنون لطیفہ ہوں
یا ہندوستانی اس کلیے سے کوئی بھی مستثنیٰ نہیں۔ اس کے باوجود قدیم ادب و شعر کے لیے بھی یہ کہنا کہ
ان کی بنیادی روایت مذہبی تھی، غلط ہوگا۔ محرک اور بنیادی روایت میں بڑا فرق ہے۔ محرک
بھی ہمیشہ اپنا براہِ راست اظہار نہیں کرتا بلکہ کبھی کبھی تو تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں سے گزر کر وہ
بالکل اپنی شکل بدل کر ایک ایسے قالب میں اپنا اظہار کرتا ہے جس کا اس کی اصل سے بہت
کم تعلق رہ جاتا ہے۔ کھجوراہو، اجنتا ایلورا اور قدیم مندروں میں جنسی عمل کی تصویر کشی اور
پیکر تراشی کا ابتدائی مذہبی محرک سے رشتہ تلاش کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ اسی طرح
قدیم یونانی تہذیب جس کے مذہبی تصورات عیسائیت کے تصورات سے بنیادی طور پر مختلف تھے،
تمام یورپ کی تہذیبی روایت کی بنیاد رہی ہے۔ مغرب میں تہذیبی روایت کا یہ تسلسل دو ہزار برس
سے زائد مدت سے چلا آرہا ہے، عیسائیت کے ساتھ قدیم یونانی اور رومی Paganism
کا اختلاط نہ صرف تہذیب کے اور مظاہر بلکہ ادب و شعر میں بھی ظاہر ہوتا رہا ہے۔ ملٹن کی جنت
گم شدہ" بنیادی طور پر مذہبی (عیسائی) نظم ہونے کے باوجود PAGANISM کے عناصر
اثرات سے لبریز ہے۔ چند شاعروں کو چھوڑ کر یورپ کے بیشتر قابل ذکر شاعروں کا براہِ راست
عیسائیت کی مذہبی روایت سے رشتہ جوڑنا مشکل ہے، لیکن ان سب کا رشتہ قدیم یونانی اور رومی
تہذیب سے اتنا مستحکم ہے کہ ہم آج بھی مغربی ادب کو ان تہذیبوں کا خاصا علم رکھے بغیر پوری طرح
سمجھ نہیں سکتے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ادب کے مزاج کو کسی قوم کی مجموعی تہذیب کی روایات کی
روشنی ہی میں سمجھا جا سکتا ہے، محض مذہبی روایت کبھی ادب کی بنیادی روایت نہیں رہی۔

ہربرٹ ریڈ جسے مغربی تہذیب کے زوال اور فنون لطیفہ کی طرف سے عام بے اعتنائی
کا احساس تھا تہذیبی قدروں کے استحکام و تحفظ کے لیے ہی فنون لطیفہ کا از سرِ نو عرفان
عام کرنا چاہتا تھا۔ تہذیبی قدروں سے بے اعتنائی کا نتیجہ انسانیت کے لیے خطرناک ہوتا ہے؟
اسی لیے باشعور مغربی دانش ور تہذیب کو بجائے خود اور بہ نفسہ قابل قدر سمجھتے ہیں، جس پر
عسکری صاحب معترض ہیں۔ تہذیبی اقدار کے عرفان کے بغیر مذہبی روایت کا عرفان بھی

ممکن نہیں۔ آج پوری دنیا میں انسانی تہذیب اقدار کے جس بحران سے گزر رہی ہے وہ بحیثیت مجموعی کلچر کی روایات سے ناواقفیت اور ان کی روح کے عدم عرفان کا نتیجہ ہے۔ اگر کوئی شخص تہذیب کو بہ نفسہٖ قابلِ قدر نہ سمجھے تو وہ مذہبی روایت کی روح کو بھی نہیں سمجھ سکتا اور انسانوں کی بربریت کے دور میں واپس لے جانے کا براہِ راست مبلغ یا بالواسطہ آلۂ کار بنتا ہو۔ تمام فاشسٹ فلسفے تہذیبی اقدار کی نفی ہی سے اپنا آغاز کرتے ہیں اور ایک مخصوص قسم کی تہذیب کے داعی بننے کے باوجود، تہذیب دشمنی کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں، ۱۹۶۵ء کی ہند پاک لڑائی کے وقت ہندی کے مشہور ادیب اور شاعر دنکر نے ہندوستانی قوم کی کمزوری کا سراغ اس کی تہذیب ہی میں پایا تھا اور یہ اعلان کیا تھا کہ اگر ہمیں پھر سے طاقت ور بننا اور عظمتِ رفتہ حاصل کرنا ہے تو ہمیں بربریت کے دور کی طرف واپس جانا ہوگا۔ دنکر جی کے پاس بھی مذہبی روایت کا ایک مخصوص نظریہ ہے لیکن مذہبی روایت کو تہذیبی اقدار سے جدا کرنے کا نتیجہ تہذیب کی نفی ہی کی شکل میں نکلتا ہے۔ تہذیب ہو یا سائنس سیاست ہو یا معاشی نظریہ محض کسی ایک چیز کو ہی سب کچھ سمجھ لینے کا نتیجہ تہذیب کے حق میں کبھی بھی خیر و برکت نہیں بن سکتا۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کے ساتھ سیاسی نظاموں پر غیر ضروری زور دینے کا ہی نتیجہ آج کا عالمی تہذیبی بحران ہے وہ لوگ جنھیں انسانی تہذیب اور اس کی روایات عزیز ہیں یک طرفہ پن اور سماجی جبر کے خلاف اسی لیے نبرد آزما ہیں کہ پوری انسانی تہذیب کی ان تمام اقدار کا، جو ہزارہا سال کے اجتماعی شعور اور تجربے سے بنی اور ڈھلی ہیں عرفان عام ہونا چاہیے۔ اس سلسلے میں مذہب کی وہ تمام روایات بھی جو انسانیت اور آفاقیت کی روح میں رچی بسی ہیں ادب و شعر کی اور انسان دوستی کی روایات کے ساتھ تہذیبی خودکشی سے باز رکھنے میں انسان کے کام آسکتی ہیں۔ سائنس کے بزعمِ خود غلط طرف دار فنونِ لطیفہ اور مذہب کی روایات کی نفی کر کے ...... اور انھیں آج کے دور میں غیر ضروری قرار دے کر تہذیب کے ساتھ دشمنی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ مذہب، فلسفے اور فنونِ لطیفہ کا زوال کسی بھی حساس باشعور اور تہذیبی عرفان رکھنے والے انسان دوست کے لیے کسی صورت میں بھی خوشی کا باعث نہیں بن

سکتا، مغرب میں اب یہ احساس عام ہو چلا ہے لیکن مشرقی روایت کو مغرب کے توسط سے سمجھنے والے حسن عسکری صاحب مشرقی روایت کو مغرب سے بالکل الگ کرنے کے جوش میں آج یہ کہہ رہے ہیں کہ عمرانیات، نفسیات اور حیاتیات میں ادب کو برقرار رکھنے کا کوئی جواز نہیں۔ تہذیب کی نفی کا یہ منطقی نتیجہ ہے۔ اس نفی کے بعد وہ ادب کا جواز مذہب میں تلاش کرتے ہیں، حالانکہ ہمیشہ سے مذہب، فلسفے، سائنس اور سیاست سب کے دائرہ ہائے کار الگ الگ رہے ہیں۔

ابتدا سے مذہب کے ہوتے ہوئے بھی انسانوں کو اپنے جذبے، جبلت یا انفرادی اور اجتماعی لاشعور کے اظہار کے لیے ایک اور وسیلے کی تلاش رہی ہے اور وہ ہو فنونِ لطیفہ کا وسیلہ۔ افلاطون اور ارسطو سے لیکر آج تک مفکرین فنونِ لطیفہ کو مذہب اور فلسفہ (اور بعد میں سائنس) سے الگ سمجھتے رہے ہیں۔ اس لیے کہ مذہب یا فلسفے یا سائنس سے انسان کی جن مادی یا روحانی ضرورتوں کی تکمیل ہوتی ہے وہ فنونِ لطیفہ کے ذوق کی تربیت کے بغیر تشنہ رہتی ہیں۔ فلسفہ و سائنس عقل پر پوری طرح تکیہ کرنے اور انسانی احساس اور جذبے کو نظر انداز کرتے ہیں۔ مذہب غیر مرئی قوتوں یا قوت سے انسان کے رشتے کا احساس ہے اور اس کے سامنے انسانی مرضی کو جھکا کر اسی سے استعانت چاہنے کا نام۔ یہ رشتہ انسان اور انسان کے باہمی تعلق کو بھی نظر انداز نہیں کرتا لیکن یہاں اولیت عبد و معبود کے رشتے ہی کو حاصل ہوتی ہے۔ سائنس اور فلسفے انسان اور کائنات میں ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں، مذہب انسان اور الوہی قوت میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ لیکن فنونِ لطیفہ کا کام پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔ انسان اور انسان کے درمیان ہم آہنگی اور خود انسانی فرد کے اپنے داخلی اعمال اور خارجی اظہارات میں ہم آہنگی پیدا کرنا فنونِ لطیفہ اور ادب کا کام ہے۔ کہنے کو تو عسکری صاحب یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر مذہب کا سچا عرفان ہو تو وہ کام بھی جو سائنس اور فلسفہ ایک طرف اور فنونِ لطیفہ دوسری طرف کرتے ہیں، مذہب ہی سے لیا جا سکتا ہے۔ لیکن تہذیب کے آغاز سے آج تک فنونِ لطیفہ کا آزادانہ وجود اس خیال کی تردید کے لیے کافی ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو پھر انسان فنونِ لطیفہ کو اپنے احساس، جذبے، تخیل اور شخصیت کے اظہار کا علیحدہ سے وسیلہ بنانے پر مجبور نہ ہوتا۔ شعر و ادب کو پوری طرح مذہب کے

جوڑ دینا فنون لطیفہ کی تاریخ اور ان کی روح سے ناواقفیت کا ثبوت ہو۔ خود اسلامی دنیا میں وہ شعرا بھی جن کا مقصد مخصوص مذہبی تصورات کو شعر کے ذریعے عام کرنا تھا شعر اور مذہب کی دوئی کو نہ مٹا سکے۔ مثنوی مولانا روم کے بہت سے حصے، گلستاں بوستاں کی بہت سی روایات (جنھیں ڈپٹی نذیر احمد ایسے عالم دین کو اپنے بچوں سے چھپانا پڑا) مذہب اور ادب کے مابین فصل کی شاہد ہیں۔

اس سلسلے میں عسکری صاحب کا یہ قول کہ مولانا اشرف علی تھانوی کے مواعظ و ملفوظات میں ادب کے متعلق جو اشارے ہیں وہ اردو کی ادبی تنقید کی بڑی بڑی کتابوں سے زیادہ مفید اور صحیح ہیں سوائے مبالغہ آمیز عقیدت کے اور کچھ نہیں۔ اس سلسلے میں بعض بہت ہی راسخ العقیدہ اور سچے مسلمانوں سے میری گفتگو ہوئی۔ مگر کوئی بھی اس بات کو سنجیدگی سے ماننے کے لیے تیار نہ ہوا اور نہ کسی نے یہ اقرار کیا کہ مولانا تھانوی نے بہشتی زیور میں جو اشعار لکھے ہیں، وہ اردو شاعری کے پورے سرمائے پر محض اس لیے بھاری ہیں کہ مولانا تھانوی کو دینی روایات کا عرفان میر، غالب، سودا، انیس، اقبال وغیرہ سے زیادہ تھا۔ جس طرح ہم سائنس کے نظریات کو مذہبی علماء سے سمجھنے کے بجائے سائنس داں سے رجوع کرتے ہیں اسی طرح ادب و شعر کی تفہیم کے لیے بھی ہمیں ادب و شعر کے علماء سے ہی رجوع کرنا پڑے گا۔ افلاطون اور ارسطو کو یونانی فلسفیوں کے احمق ترین طبقے کا رکن قرار دینے سے نہ تو فلسفہ سمجھ میں آئے گا نہ ادب و شعر۔ اور تو اور شاید اس رویے کے ساتھ مذہب کو سمجھنا بھی مشکل ہی ثابت ہوگا۔ افلاطون اور ارسطو کے ادبی نظریات سے اختلاف اور بات ہے، اور ان فلسفیوں کو جن سے علم کی تمام شاخوں (بشمول سائنس و فنون لطیفہ) نے فیضان حاصل کیا ہو عقیدے کی بنیاد پر رد کرنا جائز ہو تو ہو لیکن علم کی دنیا میں بدعت ہے۔ یہ بات تو امام غزالی تک نے نہیں کہی تھی انھوں نے تہافتہ الفلاسفہ میں ان مفکرین کو صرف گم راہی قرار دیا، احمق نہیں کہا۔ گم راہی کی حد تک تو ہر شخص کا اپنا ایک دینی معیار ہوتا ہے اور وہ اپنے سے الگ رستے پر چلنے والے کو گم راہ قرار دینے میں حق بجانب بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن علم و عقل کے کچھ معروضی اور عالم گیر معیار ہیں۔ عسکری صاحب کسی بھی معیار کو تو مانتے ہی ہوں گے اور جب وہ علم و عقل کا کوئی معیار قبول کریں گے اور واقعی افلاطون و ارسطو کا مطالعہ کریں گے تو انھیں ان مفکرین کے عظیم الشان

ذہن کا اعتراف ہی کرنا پڑے گا۔ براہِ راست افلاطون و ارسطو کا مطالعہ ضروری نہیں، اگر عسکری صاحب اسلامی فلسفے ہی کا مطالعہ کرلیں تو ان پر یہ روشن ہو جائے گا کہ ان ہی "احمقوں" کے چراغ سے ہم نے بھی اپنے چراغ جلائے ہیں اور یورپ پر ہمارا سب سے بڑا احسان یہی ہے کہ ہم نے یورپ کو اس کے اپنے عظیم ترین ذہنوں کی روشنی اسلامی فانوسوں میں محفوظ کرکے سونپی ہے۔ یہی نہیں بلکہ دینی روایت کے سلسلے میں عسکری جس تصوف کا بار بار حوالہ دیتے ہیں اس کے نظریات پر بھی افلاطون اور فلاطینوس کا گہرا اثر رہا ہے۔ میرا مقصد افلاطون و ارسطو کی مدافعت نہیں، کیوں کہ یہ ایسی ہی احمقانہ بات ہوگی جیسے کوئی یہ کہے کہ وہ گرد و غبار کے طوفان سے آفتاب کی روشنی کو بچا رہا ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ یک طرفہ فکر اور ادعائی رویے کے خطروں اور گمراہ کن نتیجوں کی طرف اشارہ کردوں۔ شیخ مجدد کو جو مذہبی عظمت و تقدس حاصل ہے، اس کی روشنی میں وہ اگر ایسی بات لکھیں تو سنجیدگی سے غور کرنا پڑے گا کہ انھوں نے کس نقطۂ نظر سے یہ بات کہی ہے، لیکن عسکری صاحب کی زبان پر کسی اور کے حوالے سے بھی یہ بات چھوٹا منھ بڑی بات ہی کا مصداق ہوگی۔

عسکری نے "بے تکلف گفتگو" میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ان کے استادوں نے ابتدا ہی سے انھیں "الٹا سبق" پڑھایا ہے پہلے انھوں نے سرریلزم پڑھا، پھر شکسپیر، چوں کہ ان کی ادبی تعمیر کی پہلی اینٹ ہی الٹی رکھی گئی اس لیے ان کے ادبی شعور کی عمارت بھی الٹی ہی کھڑی ہے۔ وہ پہلے سرریلزم پر ایمان لائے فرائڈ کے نظریات کو اپنے اوپر اوڑھ لیا، برسوں اردو ادب کی بے مائگی کا رونا روتے رہے اور اردو کے ادیبوں شاعروں میں فرانسیسی ادب اور جدید مغربی تحریکوں کی پرجوش تبلیغ کرتے رہے۔ اس اثنا میں پاکستان بن گیا رینے گینوں کا نام کہیں سے سن لیا تو ادبی روایت کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے اور اب وہ ہمیں باور کرا رہے ہیں کہ بنیادی ادبی روایت دینی روایت ہے اگر اس بات کو مان لیا جائے تو پھر ادب اور دین دونوں میں سے کسی ایک کی نفی لازم آتی ہے، حالاں کہ دونوں کو الگ اور آزاد مانتے ہیں ادب بھی محفوظ رہتا ہے اور دین بھی۔ لیکن عسکری صاحب کی نظر اس نکتے پر نہ گئی۔ اب وہ داغ کے اشعار کی عارفانہ شرح کرکے اپنے "عرفانِ مذہب" اور

"ذوقِ ادب" دونوں کی سطحیت کا اشتہار دے رہے ہیں۔

عسکری اُردو کے ان نقادوں میں سے ہیں جو پہلے کوئی کلیہ یا فارمولا بناتے ہیں اور پھر اپنی اس دریافت پر خوش ہو کر اسے ادبی تخلیقات کے سر منڈھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ یہ اسی الٹے سبق کا نتیجہ ہو۔ ہونا یہ چاہیے کہ پہلے اپنے ادب کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے۔ اس کے تہذیبی مزاج اور اقدار کو سمجھا جائے اور اس کی روشنی میں کوئی تنقیدی اصول یا ادبی نظریہ بنایا جائے۔ لیکن عسکری کی تنقید کا عمل ہمارے اکثر کلیہ ساز، فارمولا باز ناقدین کی طرح الٹا ہوتا ہے اور انھیں اس بات کا بھی احساس نہیں ہوتا کہ ایک نیا فارمولا گھڑنے کی وجہ سے اب جو وہ باتیں کر رہے ہیں وہ ان کے تمام پچھلے بیانات کے ساتھ متناقض ہیں، اور ان کی تردید کرتی ہیں۔ عسکری ایک زمانے میں ادیب کی سماجی ذمے داری کے منکر تھے اس وقت وہ ادب کی مقصدیت کے خلاف تھے (ترقی پسندوں کی ضد میں) لیکن اب وہ ادب کو مذہب کے عرفان کا وسیلہ مان کر ایک نئی قسم کی (جو اپنی روح کے لحاظ سے بہت قدیم اور پامال نظریہ ہے) مقصدیت کی تبلیغ کر رہے ہیں۔ ادب سے اس وقت بھی انھیں بحث نہ تھی، اب بھی نہیں ہے۔ خطرہ اس بات میں ہے کہ اب بھی ہندوستان اور پاکستان میں ایسے نقاد، شاعر اور ادیب ہیں جو عسکری کی ہر بات کو مان لیتے اور ان کے اسلوب ہی کی نہیں، خیالات کی بھی اندھی تقلید کرتے ہیں۔ جس کے نتیجے کے طور پر میکانکی اور سطحی تنقید اسی طرح سے عام ہو رہی ہے جیسے پہلے ترقی پسند نظریات کو میکانکی طور پر برتنے سے وجود میں آئی تھی۔ تنقید میں چٹکلے چھوڑنے اور فقرے بازی کی "روایت" عسکری ہی سے چلی ہے۔ سلیم احمد تو عسکری کے مقلد تھے ہی، مظفر علی سید ایسے سنجیدہ اور ثقہ ناقد پر بھی عسکری کے فقرے باز اسلوب کا اثر پڑے بغیر نہ رہ سکا۔

آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ ادب سے قطع نظر عسکری نے دینی روایت کی جس طرح تفسیر کی ہے وہ کس حد تک قابلِ قبول ہے۔ اس مسئلے پر علیحدہ سے بحث کرنے کی ضرورت ہے۔

عسکری نے دین کے تین پہلوؤں کی نشان دہی کی ہے، عقائد، عبادات اور اخلاق۔ ان کے نزدیک عقیدے Dogma کی بنیاد آسمانی یا مقدس کتاب ہو یا اس کے مفسروں کا قول۔ عقیدے کو دوسرے ارکان پر تقدم حاصل ہے۔ ان کے خیال میں عقیدے کو

dogmas ۔ اور عبادت کو رسم کہہ کر نظر انداز کرنا، اور صرف اخلاقی تعلیم کو دین کی اصل سمجھنا، وہ گمراہی ہے جو پروٹسٹنٹ فرقے کے لوگوں سے سرزد ہوئی۔ اس غلطی کے نتیجے کے طور پر پروٹسٹنٹ مذہب کے پاس دو چیزیں رہ گئیں اخلاقیات اور جذبہ۔

جہاں تک عقیدے کو بنیادی اہمیت دینے کا مسئلہ ہے مذہب میں اس اصول سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ دوسرے پہلوؤں میں افراط و تفریط بحث کا موضوع بن سکتی ہے۔ پروٹسٹنٹ مذہب کے ماننے والے بھی عقیدے کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے کیوں کہ اگر وہ ایسا کرتے تو مذہب کی بنیاد ہی ختم ہو جاتی۔ مغرب میں مذہبی تصور سائنسی ترقی کے ساتھ ساتھ بدلتا رہا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ وہاں کے لوگ سائنسی دریافتوں اور انکشافات کے قلب میں تھے۔ سائنس نے مذہب کے جس پہلو پر براہ راست حملہ کیا وہ اعتقادات ہی تھے۔ قرونِ وسطیٰ میں کلیسا کی تنگ نظری، علم دشمنی اور احتساب نے اس حملے کی خود ہی دعوت دی تھی۔ اس کے دو ہی نتائج نکل سکتے تھے یا تو یہ کہ مذہب سائنس کے آگے ہتھیار ڈال دیتا، یا پھر یہ کہ وہ باعزت طریقے سے سائنس کے ساتھ صلح کر کے اپنے علاقے میں محفوظ ہو جاتا۔ پروٹسٹنٹ تحریک نے دوسرا راستہ اختیار کیا اس کا ایک سبب تو سیاسی تھا، کلیسا اور ریاست کے جھگڑے میں ریاست کو بھی یہی راہ محفوظ نظر آئی کہ کلیسا کو دنیوی اور عملی معاملات سے الگ کر دیا جائے دوسرا سبب یہ تھا کہ مذہبی مصلحین نے یہ محسوس کیا کہ مذہب کے دائرے کو سائنس، فلسفہ اور سیاست کے حدود کے اندر توسیع دینے سے نقصان مذہب ہی کو پہنچے گا۔ قرون وسطیٰ کے متکلمانہ فلسفہ نے جس طرح مذہب اور عقل کو ایک دوسرے سے تطبیق دینے کی کوشش کی تھی وہ ناکام ہو چکی تھی اور یہ احساس ہو چلا تھا کہ اعتقادات کو عقلی دلائل سے سہارا نہیں دیا جا سکتا مذہب کی بقا عقیدے کو براہ راست جذبے کی بنیاد پر اپیل کرنے ہی میں منحصر ہے۔ علم کلام کی ساری بحثیں اور عقلی موشگافیاں نہ خدا کے وجود کو ثابت کرنے میں کامیاب ہو سکتی ہیں نہ دوسرے معتقدات کو منوانے میں، کانٹ نے جو خود مذہبی آدمی تھا، وجود خداوندی کے تمام کلاسیکی دلائل کو رد کر کے خدا کے وجود کو اخلاقی بنیادوں پر ہی ثابت کرنے کی کوشش کی، کانٹ کی دلیل مذہب کے اخلاقی پہلو کو اولیت دیتے

کی پہلی باضابطہ کوشش تھی جس نے بعد کے ادوار میں مذہبی فکر کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ خدا "نامعلوم، ناقابلِ علم" (Unknown, Unknowable) ہے۔ ذاتِ باری کے عرفان میں عقل کی ناکامی، نارسائی اور بے حضوری کا اعتراف علمِ کلام کی تمام عقلی موشگافیوں کے بے ثمر اور بے حاصل ہونے کے احساس کے ساتھ پیدا ہوا۔ انیسویں صدی میں کرکے گار (Kierkegaard) نے بھی عبادت کے مرکز کلیسا پر حملہ کیا وہ گہرے طور پر مذہبی تھا، اور سمجھتا تھا کہ مذہب کو اداروں کا پابند بنانے سے مذہب کی روح ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے نزدیک بھی عقیدے کی اپیل ہی مذہب کے لیے کافی ہے کیوں کہ مذہب خدا اور انسان کے درمیان براہِ راست جذبی تعلق کا نام ہے۔ اسی تعلق کے ٹوٹ جانے کی وجہ سے انسان بے خدا رہ جاتا اور اپنے کو کائنات میں تنہا محسوس کرتا ہے۔ بعد کی عیسائی دینیات نے ٹامس اکونیا کی تعلیمات پر بھی اسی لیے زور دیا کہ اس کے یہاں مذہب عقل کا معاملہ نہیں بلکہ پورے انسانی وجود کا خدا سے معاملہ ہے۔ موجودہ یہودی اور عیسائی عالمانِ دین نے دینیات کو صرف مذہب کے رسمی پہلوؤں ہی سے آزاد کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ بعض بنیادی معتقدات کو بھی غیر ضروری سمجھ کر ترک کر دیا۔ اس وقت مذہبی مفکرین کا بڑا گروہ براہِ راست یا بالواسطہ طور پر وجودی[1] (Existentialist) طرزِ فکر کا حامل ہے۔ اس طرزِ فکر میں مذہب کو عقل کا نہیں بلکہ پورے انسانی وجود کا معاملہ سمجھا جاتا ہے اور انسانی وجود اپنی تکمیل یا تنہائی سے نجات حاصل کرنے کے لیے اپنے سے "ماورا" سے رشتہ جوڑنے کا متمنی نظر آتا ہے۔ یہ "ماورا" جو انسانی وجود میں شامل ہو کر اس کی تکمیل کرتا ہے، خدا ہے۔ مذہبی فکر کے اس پورے سفرِ ارتقا میں عقل کا راستہ، جو سائنس اور فلسفے کا راستہ ہے، ترک کرنے پر ہی زور دیا گیا۔ عقیدے کو بنیادی اہمیت دینے کے بعد پھر دو ہی چیزیں رہ جاتی ہیں، عبادات اور اخلاق۔ عبادات

---

[1] چوں کہ ہمارے یہاں اردو فارسی میں "وجودی" کی اصطلاح وحدت الوجودی نقطہ نظر کے لیے استعمال کی جاتی ہے اس لیے لغوی طور پر غلط ہونے کے باوجود میں نے یہاں (Existentialist) طرزِ فکر کے لیے "وجودیت" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

کا تعلق بھی عقیدے سے ہی ہو، اس لیے اخلاقیات یا معاملات ہی رہ جاتے ہیں جن کی معاشرتی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کرکے گارد نے وجود کی تین سطحوں میں اخلاقی تجربے کو جمالیاتی تجربے اور مذہبی تجربے کا درمیانی زینہ قرار دیا ہے۔ اعلیٰ تر یعنی مذہبی تجربے کی سطح پر اخلاقی اصول بھی "پابندیٔ رسوم" معلوم ہوتے ہیں اس لیے "ترکِ رسوم" کا کیش خود بخود اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یہ ایک طرح سے ہماری متصوفانہ فکر سے بہت قریب کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کرکے گارد یا ہمارے صوفیا نے اخلاقی تعلیم کی اہمیت سے انکار کیا ہے بلکہ اس کا مطلب یہ ہو کہ مذہبی تجربے کی سطح تک اخلاقی تربیت ہی لے جا سکتی ہے اور اس سطح پر پہنچنے کے بعد اخلاقی اصول و قواعد کی ضرورت نہیں رہتی۔ لیکن یہ درجہ حسن عسکری یا وحید اختر جیسے بندوں کو نصیب نہیں۔ ہمیں تو اخلاقی پہلو ہی کو لے کر چلنا ہو گا۔ عام صورتوں میں اخلاقی تربیت کی اہمیت سے انکار مذہب کی روح سے انکار کرنے کے ہی مترادف قرار پائے گا۔ اخلاق تو مذہب کے بغیر ممکن ہے لیکن اخلاق کے بغیر مذہب کا تصور انسانی معاشرے میں مشکل سے ہی قابلِ قبول ہو گا۔ ہو سکتا ہو کہ ملائکہ کے لیے معرفت اور عبادت ہی کافی ہو لیکن انسانی دنیا میں معرفت اخلاقی تکمیل کے بغیر ممکن الحصول نہیں اور عبادات اخلاقی تعلیمات پر عمل کیے بغیر پیکرِ بے روح بن جاتی ہیں۔

عسکری کو اس بات سے انکار ہو کہ مذہب کا مقصد اخلاقی تربیت ہو یا انسانی جذبے کی تسکین۔ ان کے نزدیک مذہب کا مقصد معرفتِ خداوندی ہے۔ لیکن معرفتِ حق کے لیے بھی اخلاقی تربیت یا بالفاظ دیگر "معرفتِ نفس" ضروری ہے۔ حضرت علی کا یہ قول تو عسکری صاحب کی نظر سے گزرا ہی ہو گا من عرف نفسہ فقد عرف ربہ۔ عسکری نے اصلاحِ نفس اور اصلاحِ باطن میں فرق کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس بات کی تشریح نہیں کہ نفس اور باطن کو دو الگ الگ حقیقتیں مان کر وہ ان دونوں سے کیا مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ "اسلام میں ایمان اور معرفت انسانی جذبے کی کسی کیفیت کا نام نہیں بلکہ ایمان اور معرفت عقلِ کل یا عقلِ معاد کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ ایک حدیث میں عقل کا مقام قلب بتایا گیا ہے خود قرآن شریف میں قلب کے ساتھ

لفظ یعقلون آیا ہے"۔ اس کے آگے وہ رقم طراز ہیں کہ "تصوف کی اصطلاح میں جذبہ سے مراد انسانی جذبہ نہیں بلکہ خدا کا بندے کو اپنی طرف کھینچنا ہے"۔ میں سمجھتا ہوں کہ مذہب بنیادی طور پر انسانی معاملہ ہے اس لیے ایمان بھی انسانی جذبے کی ہی کسی کیفیت کا نام ہوگا۔ معرفت یا ایمان کی ضرورت اسی لیے ہو کہ انسان اپنی تکمیل کرے اس تکمیل کے لیے اصلاحِ نفس ضروری ہو اور اصلاحِ نفس اخلاقی تربیت کے بغیر ممکن نہیں۔ قلب کو عقل کا مقام قرار دیا جائے یا جذبے کا اس سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا نفس، باطن، قلب یہ تمام اصطلاحات اتنی اہم نہیں جتنی مذہبی تعلیم کی روح یا مقصد۔ ہمارے رسول کا یہ کہنا ہے کہ ان کی بعثت کا مقصد ہی مکارمِ اخلاق کی تکمیل ہے (بعثت لاتمم مکارم الاخلاق) اس کی نفی متصوفانہ اصطلاحات کو نئے نئے معنی پہنا کر بھی نہیں کی جا سکتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عسکری اصلاحِ نفس سے مراد اخلاق کی اصلاح لیتے ہیں اور اصلاحِ باطن کو (صوفیا کے الفاظ میں) ذاتِ حق کے تصور کو اپنے قلب میں قائم کرنے کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ میرے اس خیال کی تائید مجدد صاحب کے اس مکتوب کے حوالے سے ہوتی ہے جسے عسکری نے نقل کیا ہے "حضرت مجدد صاحب جلد سوم کے مکتوب نمبر ۵۶ میں تصریح فرماتے ہیں کہ جو چیز درکار ہے وہ اصلاحِ قلب ہے اور یونانی فلسفیوں نے جو صفائی حاصل کی ہے وہ محض نفس کی صفائی ہے جو گمراہی کو زیادہ کرتی ہے" یہ تو درست ہو کہ یونانی فلسفیوں کے پاس مذہب یا خدا کا وہ تصور نہ تھا جو اسلام نے پیش کیا اسی لیے ان کے یہاں محض اخلاقی تعلیم پر ہی زور ہے۔ لیکن اصلاحِ نفس گمراہی کو کس طرح زیادہ کرتی ہے، یہ مسئلہ واضح نہیں ہوتا۔ ابتدائی زمانوں کے مسلمان مفکرین نے یونانی فلاسفہ (بطورِ خاص افلاطون) کو موحد مان کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ محض "اصلاحِ نفس" پر زور بھی کبھی "خدا پرستی" کے تصور کے قریب پہونچا دیتا ہو۔ مسلمان صوفیا اس نکتے سے واقف تھے اسی لیے وہ سلوک کو تزکیۂ نفس اور تصفیۂ قلب (قد افلح من زکھا وقد خاب من دسّٰھا) مانتے ہیں اور اسی کو روحِ تصوف سمجھتے رہے۔ نفس، قلب اور باطن کا علم تو خدا ہی کو ہے، انسان تو انسانی معاملات میں ہی انسان کے اخلاق و اعمال کو جانچ اور پرکھ سکتا ہے۔ جو شخص انسانی معاملات میں ایمان دار نہ ہو وہ کتنا ہی "صاحبِ ایمان" ہو خدا

کے ساتھ بھی ایمان دار نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح تصوف کی اصطلاح میں جذبہ بھی محض "خدا کے بندے کو اپنی طرف کھینچنے" ہی کا نام نہیں، بلکہ معاملاتِ مذہب میں خلوص جذبہ کی ضرورت پر بھی دلالت کرتا ہے۔ (اس جذبہ کے بغیر (جس کی انتہا رضا، تسلیم اور پھر عشق ہے جو فنا فی الحق یا بقا بالحق پر منتج ہوتا ہے) ایمان مکمل نہیں ہوتا۔ صوفی شعرا نے ان ہی باتوں کو شاعری میں پیش کیا اور وہ شعرا بھی جو خود صاحب حال صوفی نہ تھے "اس روایت کی پابندی کرتے رہے، اسی کا نتیجہ ہے کہ مذہبی شاعری کو اخلاقی شاعری سمجھا اور بنایا گیا۔ زاہد، عابد، شیخ کا ایمان جذبے سے عاری ہونے ہی کی وجہ سے صوفیا اور شعرا کا ہدفِ طنز بنا رہا۔ محتسب قاضی اور فقیہ بھی محض ظاہر پر زور دینے اور جذبے کو نظر انداز کرنے ہی کی وجہ سے موردِ الزام ٹھہرے۔ یہ روایت تصوف کے اثر سے فارسی اور اردو شاعری میں جاری و ساری رہی ہے۔ یہ روایت نام نہاد مذہبی گروہ کے تصور مذہب کے خلاف ہوتے ہوئے بھی مذہب کی روح کے منافی نہیں۔ اس لیے جدید مغربی فلسفۂ ادب میں ہمارے قدیم ناقدین کو مشترک اخلاقی تصورات نظر آئے۔ یہی روایت تمام مذاہب کے متصوفانہ فلسفوں اور انسان دوستی کے فلسفے میں مشتر[illegible] شبلی اور حالی نے اصلاح قوم اور اصلاح ادب کے جوش میں مغربی خیالات کو قبول نہیں کر لیا بلکہ اس لیے قبول کیا کہ وہ مشرق کی دینی روایت سے مماثلت رکھتے تھے اور اس پر از سر نو زور دینا عصری تقاضوں کے پیش نظر ضروری معلوم ہو رہا تھا۔

عسکری کے نزدیک شبلی اور حالی کی غلطی یہ ہے کہ انھوں نے مذہب کو اخلاقی تربیت کا اور اخلاقی تربیت کو شاعری کا مقصد قرار دیا۔ ان کا خیال ہو کہ یہ مغرب کی اندھی تقلید کا نتیجہ تھا۔ حالی ایسے راسخ العقیدہ مخلص مسلمان، "مد و جزرِ اسلام" کے مصنف اور شبلی ایسے دردمند مسلمان "سیرت النبی" "الکلام وعلم الکلام" "شعر العجم" اور "سوانح مولانا روم" کے مصنف کے لیے یہ کہنا کہ یہ لوگ دینی روایت یا فارسی اور اردو شاعری کی روایت سے ناواقف تھے اور مغرب سے مرعوب ہو کر ان خیالات کو ادب اور ادبی تنقید کی بنیاد بنا بیٹھے، ان حضرات کے ساتھ ناانصافی ہوگی۔ ان بزرگوں نے شاعری کا مقصد اخلاق کی تربیت یا جذبے کی تسکین کو قرار دے کر شاعری کی مشرقی روایت کی تردید نہیں

بلکہ توثیق اور پھر توسیع کی۔ یہ دوسری بات ہو کہ ان کے پیش نظر متصوفانہ اصطلاحات کا وہ غلط تصور نہ تھا جو عسکری کے سامنے ہو، اور وہ مغربی علوم و ادب سے سطحی طور پر واقف ہونے کے باوجود ان سے "نشاۃ الثانیہ" کا کام لینے کی اہلیت رکھتے تھے جبکہ عسکری صاحب زندگی بھر مغربی ادیبوں کا نام لیتے اور ان کا مطالعہ کرنے کے باوجود اب تک خود اپنا تنقیدی نظریہ نہ بنا سکے اصول تنقید میں کوئی اضافہ کرنا تو بڑی بات ہے۔

اس میں شک نہیں کہ شبلی اور حالی ہی نہیں آزاد اور سرسید کا بھی مغربی ادب و علوم کا مطالعہ بالواسطہ اور سطحی تھا۔ اسی لیے ان حضرات سے بعض ایسی غلطیاں ہوئیں جن کا اتنے برس گزرنے کے بعد بھی پوری طرح تدارک نہ ہو سکا۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ادب کی مقصدیت کا جو تصور ان بزرگوں کے پاس تھا وہ عسکری کی محدود اور تنگ نظر مقصدیت سے کہیں زیادہ وسیع اور مفید تھا آج جبکہ عسکری یہ کہتے ہیں کہ شاعری کو اخلاقی اصلاح کا آلۂ کار بنانے سے شعری ذوق غارت ہو گیا تو مجھے ان سے اتفاق کرنا پڑتا ہے۔ لیکن ان سے ہمدردی ہوتی ہے جب وہ اس سے بھی آگے جا کر اخلاقی مقصد کی نفی کر کے شاعری کو "معرفت دین" کا وسیلہ ماننے اور منوانے پر مصر نظر آتے ہیں۔ ایک مقصدیت کا انکار اور دوسری مقصدیت پر اصرار ایسی بوالعجبی ہے جس کا کوئی عقلی جواز پیش کرنا مشکل ہے۔ ادب نے جہاں مذہبی مقصد کی تکمیل کی ہے وہیں اخلاقی مقصد کی تکمیل کا بھی آلۂ کار رہا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ ادب اخلاقی مقصد کا آلۂ کار بن کر ہی مذہبی مقصد کو پورا کرتا رہا ہے۔ میں ادب کی کسی محدود اور مشروط مقصدیت کے تصور کو تسلیم نہیں کرتا لیکن مقصدیت کی شرح کرنے والوں میں مجھے آج بھی سرسید، حالی، شبلی اور آزاد اس مقصدیت سے آگے نظر آتے ہیں جس کا تصور عسکری پیش کر رہے ہیں اور انیسویں صدی میں ہونے کے باوجود یہ حضرات بیسویں صدی کے عسکری سے زیادہ روشن خیال، آزاد نظر اور وسیع المشرب دکھائی دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ترقی پسندوں کی مقصدیت بھی جس کے عسکری صاحب مخالف رہے ہیں عسکری کی پیش کی ہوئی اس مقصدیت سے زیادہ معنی خیز، وسیع اور مخصوص حالات میں ضروری تھی۔ آج کا ادب ان تمام محدود اور مشروط تصورات مقصدیت سے آگے بڑھ چکا ہے۔ عسکری ادب کے

جس نئے منصب و مقصد کے مبلغ بنے ہوئے ہیں اسے انیسویں صدی میں اور اس سے بہت پہلے فروغ نہیں ہو سکا تو آج اسے کون قبول کرے گا اس کے باوجود یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ اپنے زمانے میں سرسید آزاد، شبلی اور حالی (آج ہم ان سے اختلاف کر سکتے ہیں) جو تصور پیش کر رہے تھے وہ حالات کی روشنی میں ناگزیر تھا۔

سرسید اور شبلی نے مذہب کے سلسلے میں جو کوششیں کیں وہ دراصل مغرب میں بنو پائے ہوئے مذہبی اور سائنسی خیالات سے ہم آہنگ نہیں۔ شبلی نے نئے مغربی علوم کا مقابلہ کرنے کے لیے دین کو علم کلام کے عقلی ہتھیار سے پھر لیس کرنے کی کوشش کی انھیں اس بات سے آگاہی نہ تھی کہ مذہب کی لڑائی اب عقل کے ان ہتھیاروں سے جو کند ہو چکے ہیں نہیں لڑی جا سکتی۔ تیسرے طرز فکر سے وہ آگاہ نہ تھے سرسید نے بھی عقلیت کا وہی راستہ اختیار کیا جو بڑی حد تک معتزلہ کا تھا اور انھوں نے سائنس اور مذہب کی تطبیق کی لاحاصل کوشش کی اس لیے کہ سائنس اور مذہب کے دائرے ایک دوسرے سے اتنے الگ ہیں کہ اس تطبیق کے بغیر بھی مذہب اپنے دائرے میں رہ کر بدلتے ہوئے حالات کا اجتہاد کی روشنی میں ساتھ دے سکتا تھا۔ یہ بحث تفصیل چاہتی ہے۔ لیکن یہ تفصیل اس جگہ بے موقع اور غیر ضروری ہوگی۔ طریق کار کی غلطی کے باوجود سرسید نے اجتہاد سے کام لیا اور روایت کی ان معنوں میں پابندی نہیں کی جن معنوں میں عسکری روایت کو استعمال کرتے ہیں۔ سرسید کی مذہبی فکر دستی ان کے اجتہاد کی روح ہماری دینی روایت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ سرسید نے مذہب اور ادب کو ملانے کی کوشش نہیں کی۔ حالی آزاد اور شبلی نے ادب میں اجتہاد سے کام لیا۔ اپنی کوتاہیوں کے باوجود ان حضرات نے فارسی اور اردو شاعری کی روایت کی توسیع کی ہے اس لیے انھیں اپنی روایت سے ناآشنا اور مغرب کی فکر سے مرعوب قرار دینا غلط ہوگا۔ عسکری تو اب روایتی شاعری کو بھی خوبی سمجھتے ہیں۔ لیکن ان ناقدین نے صحیح طور پر اسے پامال، فرسودہ از کار رفتہ اور بے وقت کی راگنی سمجھ کر اس سے بغاوت کی۔

عسکری شاعری کو جس مضبوطی کے ساتھ دینی روایت سے جوڑنا چاہتے ہیں وہ لیا حالی اور شبلی نے نہ کیا اور ایسا نہ کرنا ہی ادب اور شاعری کے حق میں بھی بہتر ہوا اور خود مذہب کے لیے بھی۔

کیوں کہ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا ہے ہماری شاعری میں اسلامی تصورات اور تصوف کے گہرے اثرات تو موجود ہیں مگر اس کی بنیادی روایت انسان دوستی کی سیکولر روایت رہی ہے۔

میں آخر میں ایک اور نکتے کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ دینی روایت کا سراغ لگانے کے لیے عسکری کا ماخذ بظاہر تصوف معلوم ہوتا ہے، اس سلسلے میں وہ یہ بھول گئے کہ طریقت اور شریعت کا جھگڑا اتنا پرانا ہو کہ آج بھی خالص ارباب شریعت کسی متصوفانہ تفسیر کو دین کی اصل روایت نہ مانیں گے خواہ وہ مجدّد صاحب ایسے صوفی ہی کی تفسیر دین کیوں نہ ہو۔ ایک اور بات یہ بھی اہم ہے کہ تمام صوفیا میں عسکری نے شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی کا انتخاب کیا جنھوں نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کرنے کی کوشش کی تھی۔ مجدد صاحب اپنے مزاج کے لحاظ سے ارباب طریقت کے مقابلے میں ارباب شریعت سے زیادہ قریب رہے ہیں اس لیے ان کے یہاں وہ وسیع المشربی اور صلح کل رویہ نہیں ملتا جس نے ایک بزرگ صوفی سے یہ کہلوایا تھا کہ "صوفی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا" وحدت الوجودی صوفیا کی روایت تو ہماری شاعری میں ایک طاقتور عنصر رہی ہے لیکن وحدت الشہود کی روایت خود نقش بندی شعرا جیسے مرزا مظہر جان جاناں اور درد کے یہاں بھی برتنے کا دنہ آسکی۔ عسکری نے شیخ مجدد کے حوالوں سے ہی دینی روایت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے جبکہ توحید محمدی کے شارح خواجہ میر درد (جو خود نقش بندی تھے) وجودی اور شہودی دونوں طریقوں کی اصطلاحات کو غیر قرآنی اور غیر محمدی سمجھ کر رد کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ یہ اصطلاحات تصوف میں غیر اسلامی فلسفوں سے آئی ہیں جن سے عسکری صاحب بھاگنا چاہتے ہیں۔ اس لیے بھی انھیں لازم تھا کہ وہ ان اصطلاحات سے گریز کرتے ان اصطلاحات کی بھول بھلیاں میں گم ہو کر عسکری نہ تو دینی روایت کی تشریح کر سکے اور نہ مغربی علوم و تنقید ادب کے اصولوں کی خامیوں ہی کو روشن کر سکے۔ اس طرح اس کوشش کا "ثواب" تو شاید انھیں پہونچ جائے مگر شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کے سلسلے میں وہ بری طرح ناکام رہے۔ رہا امیر مینائی، داغ، مومن، ذوق اور ایسے بے شمار روایتی "شعر کہنے" والوں کے کلام کی

عارفانہ شرح کا کام تو عسکری صاحب یہ خوش گوار فرض ادا کرتے رہے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود کہ یہ شاعری ان کی تعریف کی رو سے "روایتی" ہے اردو کے بڑے شاعروں جیسے میر، سودا، غالب اور اقبال کی شاعری سے فروتر رہے گی۔ اس فیصلے کے لیے نہ تو علم دین کی ضرورت ہے نہ مغربی علوم اور تنقیدی افکار کو سمجھنے کی۔ صرف ذوقِ سلیم شرط ہے۔ وما علینا الا البلاغ۔

سنہ ۶۸ء

تفہیمِ شعر کا مسئلہ

شاعری کے مطالعے اور اس کی تفہیم کا بنیادی مقصد ایک ہی ہے، ذوق کی تربیت و تہذیب۔ ہر شخص کو کم و بیش ذوقِ سلیم ودیعت ہوتا ہے۔ کسی کی ذہنی اور علمی سطح کچھ ہی کیوں نہ ہو، وہ حسن اور حسین اشیاء سے اپنے حدود میں لطف اندوز ضرور ہوتا ہے۔ انسانی سطح پر داخلی اور خارجی عمل چند اقدار کے واضح یا مبہم احساس کے تابع ہوتا ہے۔ جمالیاتی حس ہر شخص میں ہوتی ہے اور وہ شخص بھی جو زندگی میں اور تہذیب میں جمالیات کی اہمیت و افادیت سے قطعی بے بہرہ ہوتا ہے، مختلف اشیا و مظاہر کے حسن و قبح پر حکم لگاتا ہے۔ تعلیم ان اقدار کا عرفان عطا کرتی ہے اور ان کے معانی و مقاصد کی نشان دہی کرتی ہے۔ انسانی تہذیب کے آغاز سے انسانی فطرت نے اپنے ذوقِ جمال کی تسکین کے لیے فنونِ لطیفہ کا سہارا لیا اور انھیں ترقی دی۔ یہی نہیں بلکہ کسی دور کی sensibility کو بھی اس دور کی تاریخ کے بجائے فنونِ لطیفہ اور ادب کے توسط سے ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ شاعری کسی عہد کے روحانی، ذہنی، جذباتی تجربات کا آئینہ ہوتی ہے جو کتبِ تواریخ سے زیادہ مستند اور معتبر ہے۔ فنونِ لطیفہ ہر دور میں اقدار کے مخصوص عرفان و احساس کے مظہر بھی رہے ہیں اور تہذیبِ نفس کا فریضہ بھی انجام دیتے رہے ہیں۔ اسی لیے افلاطون کی اکادمی میں ریاضی کے ساتھ موسیقی بھی نصابِ تعلیم کا لازمی جز تھی۔ ریاضی اور سائنس عقل کی

تہذیب کرتی ہیں اور موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ جذبات کی۔ ہمارے موجودہ نظامِ تعلیم میں عقل کی تربیت پر تو بہت زور دیا جاتا ہے لیکن جذبات و احساسات کی تربیت کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا جاتا ہو۔ اگر دونوں پر یکساں زور دیا جائے تو ہم عقلِ سلیم کے ساتھ ذوقِ سلیم کی تربیت اور تعلیم کا فرض بھی پورا کر سکتے ہیں۔ عام طور پر یہ شکایت سننے میں آتی ہے کہ آج کل طلبہ اور عوام میں ذوقِ سلیم کا فقدان ہے۔ [illegible] نہیں بلکہ حقیقت یہ ہو کہ ہماری تعلیم ان کے ذوقِ سلیم کی تربیت کرتی ہی نہیں۔ ہماری موجودہ [illegible] یک رخے پن کا شکار ہیں، وہ نظامِ تعلیم جس میں خصوصی مہارت ([illegible]) پر ضرورت سے زیادہ زور ہو یک رخی شخصیتیں ہی پیدا کر سکتا ہے۔ اس تعلیم کا مقصد ہی یہ ہے کہ سماجی مشین کے لیے کارآمد پرزے بنائے اور ڈھالے جائیں، پورا آدمی اس کا مطمحِ نظر نہیں۔ سائنس کے طلبا سے یہ [illegible] کا جمالیاتی ذوق تربیت یافتہ کیوں نہیں، یا آرٹس کے طلبا سے جو سماجی علوم یا ادب، [illegible] پڑھتے ہیں یہ گلہ کرنا کہ ان میں سائنسی دور کے تقاضوں کو سمجھنے کی اہلیت نہیں، دراصل نظامِ تعلیم کی خامیوں کا شکوہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ خود ادب کے طلبا سے بھی اکثر یہی شکایت ہوتی ہے کہ وہ ادب کا اچھا ذوق نہیں رکھتے۔ اور یہ شکایت بجا ہو۔ اس عام کم ذوقی کے اسباب کا تجزیہ کرنے کے بعد ہی ہم اس نتیجہ تک پہونچ سکتے ہیں کہ یونیورسٹی کی سطح پر شعری ذوق کی تربیت کیوں کر کی جا سکتی ہے۔

ہم جس معاشرے میں سانس لے رہے ہیں، اقدار کے بحران نے اس سے اعلیٰ اقدار کا تصور چھین لیا ہو۔ لوگ نہ قدیم ہیں نہ جدید۔ دونوں کے درمیان معلق ہیں۔ سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ملازمت اور روزگار کیسے ملے، اور زندگی میں دولت کس طرح کمائی جائے۔ علم کو معاشی زندگی میں مفید کیوں کر بنایا جا سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہماری کوئی تہذیب نہیں رہی۔ شعری ذوق کی تربیت تہذیب کی ایک استوار بنیاد بن سکتی ہے۔ یہ بے تہذیبی ہمارے معاشرے میں بھی نمایاں ہے اور ہماری تعلیم میں بھی۔ ہم چند اقدار کا نام تو ضرور لیتے ہیں مگر یہ ذکر اقرار باللسان سے آگے بڑھ کر اقرار بالقلب کی منزل تک نہیں پہونچتا۔ معاش اور ذریعہ معاش ہماری سماجی زندگی کی پہلی اور آخری قدر ہے۔ طلبا عام طور پر اپنے میلان کا اندازہ کر کے کسی مخصوص علم کی طرف

نہیں آتے بلکہ مختلف علوم کے معاشی امکانات و مضمرات ہی کو دیکھتے ہیں۔ حال میں جتنے بھی اندازے لگائے گئے ہیں ان سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ ذہین طلبا کی اگر درجہ بندی کی جائے تو پہلے درجے کی ذہانت انجینئرنگ اور میڈیسن کی طرف جاتی ہے، دوسرے درجے کی مجبوراً سائنس پر بٹتی ہو، اور تیسرے درجے کی ذہانت آرٹس کے مضامین کی قسمت بنتی ہے۔ انہی میں سے چند بھولے بھٹکے اور معصوم طلبا اپنی مادری زبان کے شعبۂ ادب کے حصے میں آتے ہیں۔ ان میں اکثریت یہ سمجھ کر آتی ہے کہ یہاں کامیاب ہونا اور فرسٹ یا سیکنڈ ڈویژن لانا نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ اس تجزیہ سے ایک بات واضح ہوتی ہو کہ جو طلبا ادب کی طرف آتے ہیں ان میں سے کچھ تو یقیناً ادب کا ذوق رکھتے ہیں، مگر ان کی اکثریت اس گناہِ ذوق سے بالکل معصوم و مبرا ہوتی ہے۔ ہمیں انجینئرنگ، میڈیسن اور سائنس میں ایسے طلبا مل جائیں گے جن سے بجا طور پر یہ مطالبہ کیا جا سکتا تھا کہ انھیں ادب کا طالب علم ہونا چاہیے تھا۔ لیکن ادب کو رد کرنے کے لیے اُن کے پاس ایک جواز ہوتا ہے، اور وہ ہو معاشی۔ آپ کو سائنس اور پیشہ ورانہ تعلیم حاصل کرنے والوں میں ایسے طلباء کی کافی تعداد مل جائے گی جنھیں اپنے مضمون سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا، وہ تو صرف معاشی جبر کا شکار ہیں۔ اس بنیادی مرض کا علاج اس طرح ممکن ہو کہ ایک تو ہمارے معاشرے کو اتنا معاشی استحکام نصیب ہو کہ معاش زندگی کا واحد مسئلہ بن کر نہ رہ جائے۔ دوسرے یہ کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی افادیت پر زور دینے کے ساتھ تعلیم کی اعلیٰ سطح پر طلبا کے میلانات کا اندازہ لگا کر ان کی مناسب ہمت افزائی کی جائے۔ ایسی صورت میں آرٹس کی کس مپرسی کا یہ دور ختم ہو سکتا ہو۔ آرٹس کے مضامین کی بے وقعتی ہماری معاشرت اور طلبا کی کم ذوقی کا ایک سبب ہو۔ دوسرا سبب یہ ہو کہ ہماری تعلیم تہذیبی اور ادبی روایت سے نہ تو آگاہ کرتی ہے نہ اس کی صحیح سمت میں توسیع کرنے میں کوئی مدد کرتی ہے۔ جب معاشرت میں چوبیس گھنٹے فلمی گانے کانوں اور زبانوں کی غذا بنتے رہیں اور جہاں سستی جاسوسی اور رومانی ناولیں ذوق کی تسکین کا ذریعہ ہوں وہاں ہم طلباء کو بالکل الگ کر کے ان سے خوش ذوقی اور ادبی بصیرت کا کیسے مطالبہ کر سکتے ہیں۔ وہ بھی اسی معاشرے کے زائیدہ و پروردہ ہیں جس کی کوئی تہذیب نہیں۔

تہذیب کرتی ہیں اور موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ جذبات کی۔ ہمارے موجودہ نظام تعلیم میں عقل کی تربیت پر تو بہت زور دیا جاتا ہے لیکن جذبات و احساسات کی تربیت کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا جاتا ہو۔ اگر دونوں پر یکساں زور دیا جائے تو ہم عقل سلیم کے ساتھ ذوق سلیم کی تربیت اور تعلیم کا فرض بھی پورا کر سکتے ہیں۔ عام طور پر یہ شکایت سننے میں آتی ہے کہ آج کل طلبہ اور عوام میں ذوق سلیم کا فقدان ہے۔ بات یہ نہیں بلکہ حقیقت یہ ہو کہ ہماری تعلیم ان کے ذوق سلیم کی تربیت کرتی ہی نہیں۔ ہماری موجودہ تعلیم یک رخے پن کا شکار ہے۔ وہ نظام تعلیم جس میں خصوصی مہارت (specialization) پر ضرورت سے زیادہ زور ہو یک رخی شخصیتیں ہی پیدا کر سکتا ہے۔ اس تعلیم کا مقصد ہی یہ ہے کہ سماجی مشین کے لیے کارآمد پرزے بنائے اور ڈھالے جائیں، پورا آدمی اس کا مطمح نظر نہیں۔ سائنس کے طلبا سے یہ شکایت کہ ان کا جمالیاتی ذوق تربیت یافتہ کیوں نہیں، یا آرٹس کے طلبا سے جو سماجی علوم یا ادب، فلسفہ پڑھتے ہیں یہ گلہ کرنا کہ ان میں سائنسی دور کے تقاضوں کو سمجھنے کی اہلیت نہیں، دراصل نظام تعلیم کی خامیوں کا شکوہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ خود ادب کے طلبا سے بھی اکثر یہی شکایت ہوتی ہے کہ وہ ادب کا اچھا ذوق نہیں رکھتے۔ اور یہ شکایت بجا ہو۔ اس عام کم ذوقی کے اسباب کا تجزیہ کرنے کے بعد ہی ہم اس نتیجہ تک پہونچ سکتے ہیں کہ یونیورسٹی کی سطح پر شعری ذوق کی تربیت کیوں کر کی جا سکتی ہے۔

ہم جس معاشرے میں سانس لے رہے ہیں، اقدار کے بحران نے اس سے اعلیٰ اقدار کا تصور چھین لیا ہو۔ لوگ نہ قدیم ہیں نہ جدید۔ دونوں کے درمیان معلق ہیں۔ سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ملازمت اور روزگار کیسے ملے، اور زندگی میں دولت کس طرح کمائی جائے۔ علم کو معاشی زندگی میں مفید کیوں کر بنایا جا سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہماری کوئی تہذیب نہیں رہی۔ شعری ذوق کی تربیت تہذیب کی ایک استوار بنیاد چاہتی ہے۔ یہ بے تہذیبی ہمارے معاشرے میں بھی نمایاں ہے اور ہماری تعلیم میں بھی۔ ہم چند اقدار کا نام تو ضرور لیتے ہیں مگر یہ ذکر اقرار باللسان سے آگے بڑھ کر اقرار بالقلب کی منزل تک نہیں پہونچتا۔ معاش اور ذریعہ معاش ہماری سوسائٹی کی پہلی اور آخری قدر ہے۔ طلبا عام طور پر اپنے میلانات کا اندازہ کرکے کسی مخصوص علم کی طرف

نہیں آتے بلکہ مختلف علوم کے معاشی امکانات و مضمرات ہی کو دیکھتے ہیں۔ حال میں جتنے بھی اندازے لگائے گئے ہیں ان سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ ذہین طلبا کی اگر درجہ بندی کی جائے تو پہلے درجے کی ذہانت انجینئرنگ اور میڈیسن کی طرف جاتی ہے، دوسرے درجے کی مجبوراً سائنس پر ٹکتی ہو. اور تیسرے درجے کی ذہانت آرٹس کے مضامین کی قسمت بنتی ہے۔ انہی میں سے چند بھولے بھٹکے اور معصوم طلبا اپنی مادری زبان کے شعبۂ ادب کے حصے میں آتے ہیں۔ ان میں اکثریت یہ سمجھ کر آتی ہے کہ یہاں کامیاب ہونا اور فرسٹ ڈویژن لانا نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ اس تجزیہ سے ایک بات واضح ہوتی ہو کہ جو طلبا ادب کی طرف آتے ہیں ان میں سے کچھ تو یقیناً ادب کا ذوق رکھتے ہیں، مگر ان کی اکثریت اس گناہِ ذوق سے بالکل معصوم و مبرا ہوتی ہے۔ ہمیں انجینئرنگ میڈیسن اور سائنس میں ایسے طلبا مل جائیں گے جن سے بجا طور پر یہ مطالبہ کیا جا سکتا تھا کہ انھیں ادب کا طالب علم ہونا چاہیئے تھا۔ لیکن ادب کو رد کرنے کے لیے ان کے پاس ایک جواز ہوتا ہے، اور وہ ہو معاشی۔ آپ کو سائنس اور پیشہ ورانہ تعلیم حاصل کرنے والوں میں ایسے طلباء کی کافی تعداد مل جائے گی جنھیں اپنے مضمون سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا، وہ تو صرف معاشی جبر کا شکار ہیں۔ اس بنیادی مرض کا علاج اس طرح ممکن ہو کہ ایک تو ہمارے معاشرے کو اتنا معاشی استحکام نصیب ہو کہ معاش زندگی کا واحد مسئلہ بن کر نہ رہ جائے۔ دوسرے یہ کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی افادیت پر زور دینے کے ساتھ تعلیم کی اعلیٰ سطح پر طلبا کے میلانات کا اندازہ لگا کر ان کی مناسب ہمت افزائی کی جائے۔ اس صورت میں آرٹس کی کس مپرسی کا یہ دور ختم ہو سکتا ہو۔ آرٹس کے مضامین کی بے وقعتی ہماری معاشرت اور طلبا کی کم ذوقی کا ایک سبب ہو۔ دوسرا سبب یہ ہو کہ ہماری تعلیم تہذیبی اور ادبی روایت سے نہ تو آگاہ کرتی ہے نہ اس کی صحیح سمت میں توسیع کرنے میں کوئی مدد کرتی ہے۔ جب معاشرت میں چوبیس گھنٹے فلمی گانے کانوں اور زبانوں کی غذا بنتے رہیں اور جہاں سستی جاسوسی اور رومانی ناولیں ذوق کی تسکین کا ذریعہ ہوں وہاں ہم طلباء کو بالکل الگ کر کے ان سے خوش ذوقی اور ادبی بصیرت کا کیسے مطالبہ کر سکتے ہیں۔ وہ بھی اسی معاشرے کے زائیدہ و پروردہ ہیں جس کی کوئی تہذیب نہیں.

اب سوال یہ ہے کہ اس چوکھٹے میں رہ کر ہم شعری ذوق کی صحیح تربیت کس طرح کر سکتے ہیں؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ ہمیں اپنے اس چوکھٹے کو وسیع کرنا چاہیے اور وسعت زنجیر تک کی آزادی حاصل کرنی چاہیے۔ ادب کی تعلیم جس نظامِ تعلیم کا جز ہے اس کی خرابیاں اور کوتاہیاں ادب کی تعلیم پر بھی لازماً اثر انداز ہوتی ہیں۔ ہمارے تعلیم کے اربابِ حل و عقد کو چاہیے کہ وہ عقل کی تربیت کرنے اور اس کو نئے نئے ہتھیار دینے کے ساتھ جذبات کی تربیت کو بھی اہمیت دیں۔ جذبات کی تربیت کے لیے تہذیبی میراث کا علم، جمالیاتی اور اخلاقی اقدار کا عرفان، سماجیات اور تاریخ سے آگہی اور اپنی تہذیب کے مزاج سے ہم آہنگ فنونِ لطیفہ سے حظ حاصل کرنے کی مشق ضروری ہے۔ یہ تعلیم آرٹس کے طلبہ کے لیے بھی اتنی ضروری ہے جتنی سائنس اور پیشہ ورانہ علوم کے طلبا کے لیے ناگزیر ہے۔ ادب و شعر ان سے علیحدہ کوئی معنی نہیں رکھتے مجموعی طور پر ہمیں طلبا کا ذہنی افق وسیع تر کرنا چاہیے۔ یہ وسعت صرف افقی نہ ہو بلکہ عمودی بھی ہو۔ وسعت کے ساتھ گہرائی بھی جس کا دوسرا نام بصیرت ہے، ضروری ہے۔ ہمارے قدیم اساتذۂ شعر جن کا ہم مطالعہ کرتے ہیں ذہنی وسعت اور بصیرت دونوں کے حامل تھے۔ ان کی شخصیت ہمارے دور کے تعلیم یافتہ افراد کی طرح یک رخی یا اکہری نہ تھی۔ عمر خیام بڑا ریاضی داں اور سائنس داں بھی تھا۔ امیر خسرو صوفی ہی نہ تھے، بہت بڑے موسیقار بھی تھے۔ میر، سودا، غالب اپنے زمانے کے علوم متداولہ پر قدرت رکھتے تھے۔ اس بات کے لیے چاہے تذکرے اور تاریخوں سے کافی شواہد نہ ملیں مگر ان کا کلام شاہد ہے۔ خواجہ میر درد باوجود اپنے تقشف کے موسیقی کے ماہر تھے اور تصوف کے عالم۔ مرزا مظہر جان جاناں صاحبِ حال صوفی ہوتے ہوئے اپنے عہد کی سیاسی تحریکوں میں بھی دخل رکھتے تھے اور ہندو فلسفہ ویدانت تک سے واقف تھے۔ ہمارے زمانے میں اقبال کی شخصیت علم و فن کے کئی پہلوؤں کی جامع تھی۔ شاعری کے ان اساتذہ کا مطالعہ ہم محض اردو زبان اور لغت کے سہارے نہیں کر سکتے۔ اس کے لیے اور بھی بہت کچھ جاننا اور سیکھنا ضروری ہے۔ ہم اپنے زمانے کے ادیب، ادب کے استاد اور ادب کے طالب علم سے بجا طور پر یہ مطالبہ کر سکتے ہیں کہ انھیں ادب سے متعلقہ علوم کی آگاہی

دوسرے فنون لطیفہ سے معلومات کسی حد تک ہی سہی، دلچسپی اور اپنے زمانے کے مطالبات
اور سائنس کی تھوڑی بہت واقفیت ہونی چاہیے۔ ادب کے اساتذہ یہ کہہ کر کہ عام ذوق
ہی پست ہے خود اس پستی میں اترنے کا کوئی اخلاقی جواز نہیں رکھتے، انھیں خود بھی بلند ہونا
اور طلبا کو بھی بلند کرنا چاہیے۔

اس نقطۂ نظر سے شعر کے مطالعے اور تفہیم کے مسئلے کو دیکھا جائے تب ہی شعری ذوق
کی تربیت اور وسیع معنوں میں جمالیاتی ذوق کی تہذیب کا حل ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ شاعری
کے مطالعے اور تدریس کے لیے صرف یہی کافی نہیں کہ الفاظ کے معنی بتا دیے جائیں، اور شعر کی شرح
کر دی جائے۔ موجودہ دور میں فلسفے میں بھی ایک ایسا اسکول، لسانیاتی تحلیل، خاصا اہم ہو گیا
ہے جس کا سارا زور اس پر ہے کہ تصورات اور اصطلاحات کا لسانی تجزیہ کیا جائے۔ اس
اسکول کے متعلق برٹرینڈ رسل نے، جو خود ابتدا میں اس اسکول کو آگے بڑھانے میں اپنے
فلسفیانہ رویے سے معاون ہوئے ہیں، کہا تھا کہ اگر یہی فلسفہ ہو تو پھر ہر وہ شخص جو کوئی بڑی
سی ڈکشنری خرید لے فلسفی بن سکتا ہے۔ یہی حال شاعری کی لغوی تشریح پر زور دینے والوں
کا ہے۔ لغت کا عالم شعر کا ناقد اور پارکھ نہیں ہو سکتا۔ اگر اتنا ہی کافی ہے تو پھر طالب علم
یونیورسٹی میں ادب کیوں پڑھے، وہ ایک مستند لغت خرید کر بذات خود شاعری کا مطالعہ کر
سکتا ہے۔ اس مکتبِ خیال کے لوگوں کا یہ قول کہ "لفظ" کو خیال پر ترجیح حاصل ہے ذریعہ
کو مقصد قرار دینے کے مترادف ہے۔ یہ کہنا کہ بڑے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ اس خیال کو
جو ایک معمولی شاعر کے یہاں معمولی لفظوں میں ادا ہوا ہے، بہتر الفاظ کے ذریعہ بلند کر دیتا
ہے، سراسر غلط ہے۔ شعر میں لفظ کے علاوہ اور بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ تجربہ، احساس،
مشاہدہ، مطالعہ، فکر، انفرادیت، شخصیت کی توانائی اور جذبے کی آنچ یہ سب مل کر شعر کو
بناتی ہیں۔ شاعری صرف لفظ کا مسئلہ نہیں، اسلوب کا بھی مسئلہ ہے اور اسلوب میں صرف
ایک خیال مخصوص طریقے سے ادا نہیں ہوتا بلکہ شاعر کی پوری شخصیت اپنی ساری توانائیوں
کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ ہر شاعر جو لفظ استعمال کرتا ہے وہ محض لفظ نہیں ہوتا بلکہ ایک

دنیائے معانی ہوتا ہے، ایک علامت ہوتا ہے۔ شاعری میں لفظ اپنے عام معنی کے ساتھ نہیں آتا بلکہ شاعر کے ذہنی رشتے، مزاج، مطالعے، تجربے اور اس زمانے کے تقاضوں کا ایک جلوس اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے۔ بڑا شاعر لفظ کے معانی کی توسیع کرتا ہے، اس کے محدود معنوں کے دائرے میں محصور نہیں رہتا۔ میں چند مثالوں سے اپنی بات کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں: آسمان۔ ہماری شاعری میں گردش زمانہ یا خود زمانے اور تقدیر کا مترادف رہا ہے۔ اگر ہم کسی شعر کی تشریح میں صرف آسمان کے لغوی معنی بتا دیں، تو یہ کافی نہیں ہوگا۔

اب دیکھیے کہ یہی ایک لفظ کیسے کیا بن جاتا ہے۔ ایک معمولی سا شعر ہے ؎

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں   ہو رہے گا کچھ نہ کچھ، گھبرائیں کیا

حالی کہتے ہیں:

ملتے ہی اس کے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

میر کہتے ہیں:

مت سہل ہمیں جانو، پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردہ سے انسان نکلتے ہیں

ان اشعار میں سطح کا جو فرق ہے وہ لفظ یا خیال کو برتنے ہی پر منحصر نہیں بلکہ شاعروں کے مزاج اور شخصیت کا فرق ہے۔

فانی کے یہاں موت کا تصور یہ ہے:

وہ لائے میری قضا کو دلہن بنائے ہوئے

غالب کا تصور اس سے بالکل مختلف ہے ؎

خیال مرگ تسکیں کیا دل آزردہ کو بخشے
مرے دام تخیل میں ہے اک صید زبوں وہ بھی

حرم، مدرسہ اور دیر عام لفظ ہیں اور شاعری میں کثرت سے استعمال ہوتے آئے ہیں۔ عرفی کہتے ہیں:

عرفی ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر
پروانہ چراغ حرم و دیر ندارد

درد انہی لفظوں کو دوسرے معنوں میں باندھتے ہیں ؎

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا
ہم سبھی مہماں تھے واں اک تو ہی صاحب خانہ تھا

غالب کہتے ہیں ؎ دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

دشت اور پا (پاؤں) ان دو لفظوں کو ایک ہی شعر میں داغ نے بھی باندھا ہے اور غالب نے بھی۔ داغ اپنے زمانے کی روایات کے اسیر نظر آتے ہیں اور غالب مستقبل کے امکانات کی طرف قدم زن دکھائی دیتے ہیں۔ داغ کا شعر ہے ؎

پاؤں اٹھتا ہی نہیں، وحشت بھی زنداں ہو مجھے جادۂ راہ لپٹتا ہے سلاسل ہو کر

غالب کا شعر ہے ؎ ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

ایک اور خیال دیکھیے۔ الفاظ کم و بیش یکساں ہیں مگر شاعروں کے نظریۂ حیات و کائنات نے ملتے جلتے خیال کی سطح کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے ؎

ہمیں معشوق کو اپنا بنانا تک نہیں آتا
بنانے والے آئینہ بنا لیتے ہیں پتھر سے (صفی اورنگ آبادی)

آہستہ گزر زمیانِ کہسار برنگِ دکانِ شیشہ گر ہو
(درد)

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا
(میر)

ان مثالوں سے اتنی بات تو واضح ہو ہی جاتی ہے کہ شاعری لفظ پرستی نہیں بلکہ لفظ آفرینی ہے۔ لفظ ہر شعر میں نیا جنم لیتا ہو۔ یہی حال تشبیہہ، استعارے، تلمیح، علائم اور دوسری تمام شاعرانہ صنعتوں کا ہے۔ مجھے پرانے طریقۂ تعلیم کے اس جزو سے تو اتفاق ہے اور

میں آج بھی اسے ضروری سمجھتا ہوں کہ شاعر کا مطالعہ محض انتخاب کے توسط سے نہ ہو بلکہ دیوان یا ممکن ہو تو کلیات کے توسط سے کیا جائے۔ لیکن مطالعہ کا طریقہ قدما کے طریقے سے مختلف ہوگا۔ متن (TEXT) کا پڑھنا اس لیے ضروری ہے کہ ہم اس طرح بہتر طور پر شاعر کی روح کو سمجھ سکتے ہیں اور شعر کے فنی پہلوؤں کے ساتھ خیال اور اسلوب کی نزاکتوں تک بھی رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ ساتھ ہی شاعر کے عہد اور ماحول کی روح کی بازآفرینی بھی اسی طرح ممکن ہے۔ انتخاب یا درسی کتب میں دی ہوئی دو چار تخلیقات میں شاعر کی پوری شخصیت سامنے نہیں آتی۔ اچھے سے اچھے اور نمائندہ سے نمائندہ انتخاب میں بھی شاعر کی شخصیت کے کچھ پہلو رہ جاتے ہیں۔ غالب یا میرؔ کے معمولی، کمزور اور پست اشعار بھی انھیں سمجھنے میں ہماری اتنی مدد کرتے ہیں جتنے ان کے بہترین اشعار۔ اگر ایم اے کی سطح پر صرف ایک شاعر کی پوری TEXT اچھے طریقے سے پڑھا دی جائے تو کوئی ضروری نہیں کہ ہم تمام ادوار اور تمام شاعروں کا احاطہ کرنے پر زور دیں۔ یہ کام تاریخ ادب کے ذریعے بھی ہو سکتا ہو۔ جو طالب علم ایک شاعر کو پوری طرح سمجھ سکتا ہے اور اس کے شعری جمالیاتی مسرت اور زندگی کی بصیرت پا سکتا ہے، وہ اپنے طور پر خود دوسرے شاعروں کا مطالعہ کرنے کے قابل ہو چکا ہے۔ شاعر کا بالواسطہ مطالعہ تذکروں، یا تنقیدی مضامین کے توسط سے شعری ذوق کی تربیت نہیں کرتا بلکہ اکثر اسے غلط راستے پر ڈالتا ہے۔ اس طریقہ تعلیم کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ طالب علم ایک ہی شاعر کے بارے میں دو نقادوں کی متضاد رایوں میں تمیز نہیں کر پاتا۔ یا تو ان میں الجھ جاتا ہے یا دونوں کو نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ شعر کی تشریح یا تنقید، آرا اور اقوال کو جمع کرنے کا نام نہیں بلکہ اپنے ذوق سلیم کی رہنمائی میں اس کی روح تک پہنچنے اور خود فیصلہ کرنے کا نام ہے۔ بالواسطہ مطالعہ میں ایک اور نقص یہ ہے کہ طالب علم خبط کی حد بندیوں کی اور اکثر قائم اور مصنوعی حد بندیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ کسی نے کہہ دیا کہ میرؔ کے یہاں بہتر نشتر ہیں، اب تمام اساتذہ اسی بات کو لے دوڑے، حالاں کہ اگر میرؔ کے کلیات میں ڈوبا جائے تو کئی سو مل سکتے ہیں اور میر جہانِ دیگر ہے۔ شاعری کو اصناف میں بھی قید نہیں کیا جا سکتا۔ اصناف

بذاتِ خود کوئی چیز نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہر صنف کے اپنے کچھ مطالبات، کچھ لوازم اور کچھ حدود ہوتے ہیں۔ مگر بڑا شاعر اصناف کا قیدی نہیں ہوتا بلکہ انھیں اپنے قالب میں ڈھال لیتا ہے۔ ذوق، سودا اور غالب کے قصیدے تین الگ مزاجوں اور شخصیتوں میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ان کا مطالعہ شاعر کے پورے مطالعے کے ساتھ ہی ممکن ہو، الگ سے ممکن نہیں۔ اسی طرح شاعری کو دبستانوں میں تقسیم کرنا بھی مصنوعی حد بندی کے ذیل میں آتا ہو۔ ہم اسکول کی کوئی بھی جامع و مانع تعریف کریں، ناسخ اور آتش کے شعری مزاج کے فرق کو ایک ہی حد میں نہیں رکھ سکتے۔ دلی کے شاعروں میں ذوق، مومن، غالب، ہمعصر ہوتے ہوئے بھی اپنی اپنی ذات سے ایک منفرد دبستان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بعد کے زمانوں تک تو یہ حدیں اور بھی تیزی سے ٹوٹتی نظر آئیں گی۔ شاعری میں لین دین، عمل اور ردِ عمل کے ساتھ ہی شاعروں کی انفرادیتیں ہمیشہ نئے نئے راستے اور نئے نئے امکانات کی طرف رہنمائی کرتی رہی ہیں۔ ایسی کتابیں جن میں ذوقِ سلیم کا فقدان ہو تذکرہ یا تاریخ ہونے کی حیثیت سے کتنی ہی مستند و معتبر ہوں، ادب کے طالب علم کے لیے بیکار ہیں۔ مثال کے لیے شعر الہند کو لیجیے۔ میرا خیال ہے کہ اس سے زیادہ مصنوعی اور سطحی کتاب، ان مستند کتابوں میں جو عام طور پر نصاب میں شامل کی جاتی ہیں، مشکل ہی سے ملے گی۔ اس کے مقابلے میں آبِ حیات، باوجود اپنے تحقیقی نقائص اور آزاد کی جانبداری کے بعض شاعروں کی روح تک سفر کرنے میں ہماری بہتر راہ نما ثابت ہو سکتی ہے۔ لیکن صحیح راستہ یہی ہے کہ ہم تذکروں یا تنقیدوں کے بجائے اپنے ذوق کی رہنمائی میں شاعری کی روح تک سفر کریں۔ ایک اچھے ناقد اور استاد دونوں کا فرض یہی ہے کہ وہ انگلی پکڑ کر چلنا نہ سکھائے بلکہ ادب کے طالب علم کو، جیسا مہاتما بدھ کے الفاظ میں، اپنی نجات کے لیے خود ہی شمع بن جانے کا گر تعلیم کرے۔ تنقید یا تدریس روشنی تو دکھا سکتی ہے مگر شعری ذوق کا نعم البدل نہیں ہو سکتی۔ یہ روشنی تو اپنے اندر ہی پیدا کرنا ضروری ہے۔

میں شعر کی تعلیم و تفہیم کے لیے ادبی ذوق کی تربیت و تہذیب کو ہی اول و آخر شش

مانتا ہوں۔ لیکن اس شرط کے ساتھ رشتۂ سخن طالب علم سے زیادہ استاد کی طرف ہو جاتا ہے اور پہلی بات تو یہ ہو کہ ہم جن شرائط کا مطالبہ طلبا سے کریں ان پر خود استاد کو پہلے پورا اترنا چاہیے۔ ادب کے استاد کی نظر میں وسعت اور بصیرت ہونی چاہیے۔ اگر کوئی شعر پڑھاتا ہے تو اس کے لیے لازمی ہے کہ وہ تصوف کے نظریات و اصطلاحات کو پوری طرح سمجھتا ہو کیوں کہ ہماری قدیم شاعری کا فکری سرمایہ بڑی حد تک تصوف ہی کی دین ہے۔ اقبال کو پڑھانے والا شخص لغت داں ہو تو وہ اقبال کے ساتھ انصاف کر ہی نہیں سکتا۔ وہ تصوف کے ساتھ اسلامی فلسفے میں عقلیت کی روایت اور مغربی مکاتیب فلسفہ بطور خاص افلاطون، برگساں، کانٹ اور نطشے کا رمز شناس بھی ہونا چاہیے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری فلسفہ نہیں مگر حکیمانہ شاعری کی تفہیم میں فلسفے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بغیر فلسفہ جانے اور فلسفے کی مختلف شاخوں کا اچھا علم رکھنے اور ادب پر فلسفے کی تحریکوں کے اثرات کو سمجھے ہم عالمی ادب کی روایات کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ اسی کے ساتھ تاریخ اور تہذیب کے ورثے کی آگہی بھی ضروری ہے۔ ہمارا تہذیبی ورثہ ملکی بھی ہے اور عالمی بھی۔ دونوں کا علم ضروری ہے۔ ایک اور اہم ضرورت یہ ہے کہ دوسرے فنون لطیفہ موسیقی، مصوری، رقص اور مجسمہ سازی کے ابتدائی رموز و نکات سے بھی کچھ نہ کچھ واقفیت ہونی چاہیے۔ کیوں کہ شاعری میں موسیقی بھی ہے، رقص کی کیفیت بھی، مصوری اور پیکر تراشی بھی۔ محض لغت، صنائع بدائع عروض اور دیگر لسانیاتی علوم و فلسفہ ہی شاعری کی روح تک نہیں پہنچا سکتے۔ شاعری کہ تمام کیفیات کے ادراک و احساس کے لیے ان فنون لطیفہ کا سہارا ناگزیر ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاعری کی تدریس کے لیے ضمیمہ کے طور پر نصاب میں ایک ایسا پرچہ شامل کرنا ضروری ہے جو ان تمام متعلقہ علوم و فنون کے مباحث سے آگاہ کر دے۔

شعری ذوق کی تربیت کے لیے ایک شرط عاید کرنا اور ضروری ہے، وہ یہ ہے کہ شعر کی تدریس کا کام مولویوں کے سپرد نہیں کرنا چاہیے۔ میں یہاں مولوی یا مولویت کی اصطلاح مذہبی معنوں میں نہیں بلکہ کٹر پن کے معنوں میں استعمال کر رہا ہوں۔ مولوی عبدالحق

نے اپنے کسی مکتوب میں لکھا تھا کہ یونیورسٹیوں میں مولویوں کے لیے کوئی گنجایش نہیں ہونی چاہیے۔ انھوں نے یہ بات اسی لیے کہی تھی کہ ادعائیت علم کی دشمن ہے۔ خاص طور پر شاعری کے پڑھانے کے لیے سیکولر مزاج اور روشن خیال بلکہ بڑی حد تک آزاد خیال ہونا چاہیے۔ اگر ایسا نہ ہو تو ہر شعر "عشقِ حقیقی" کی تشریح ہو کر رہ جائے گا یا جامد اخلاقی نقطۂ نظر کا شکار ہو جائیگا۔ اگر کوئی مولوی ڈپٹی نذیر احمد کی طرح "گلستاں" کی کچھ عبارتوں پر سادے کاغذ کی چپیاں لگا دے تو پھر گلستاں کا پڑھانا نہ پڑھانا برابر ہے۔ ایسے اساتذہ اکثر میر حسن کی مثنویوں میں سے وصال کے مناظر کو حذف کر دیا کرتے ہیں، حالاں کہ سعدی یا میر حسن ان نام نہاد اخلاق پرست اساتذہ کے مقابلے میں اخلاقی اقدار اور مذہب کے کچھ کم پاسدار نہ تھے، بلکہ وہ لوگ زیادہ مہذب تھے۔ اسی لیے ادب کے مزاج کی آفاقیت کو سمجھتے تھے۔ ادب میں خدا پرستی ہی نہیں کفر و الحاد بھی روا ہے اور عریانی ہی نہیں بلکہ اگر ضروری ہو تو گالی بھی جائز ہے۔ اچھے ادب میں کفر ایمان بن جاتا ہے، عریانی عصمت اور گالی حسن۔ ہجویات میں سے گالیوں کو حذف کر دینا محققین و مرتبین کا بھی شیوہ رہا ہے اور اساتذہ کا بھی۔ شاعری میں کوئی چیز غیر اخلاقی، عریاں اور فحش نہیں ہوتی بشرطیکہ شاعری اچھی اور بڑی ہو۔ شاعری کی اپنی شریعت ہے اور اس شریعت میں شاعری کسی دوسرے قانون اور شریعت کی شرکت گوارا نہیں کرتی۔ چند برس پہلے مجھے شعری ذوق کی تربیت کے سلسلے میں بی اے کی کچھ کلاسوں کو میگھ دوت کا انگریزی منظوم ترجمہ پڑھانا پڑا۔ لیکن میں طلبا کی ذہنی سطح کو دیکھتے ہوئے وہ بند حذف کر دینے پڑے جن میں کالی داس نے اپنی ہیروئن کا سراپا کھینچا ہے۔ حالاں کہ سچ پوچھئے تو یہی وہ مقامات ہیں جہاں شاعر اپنے فن کے کمال پر پہونچا ہے۔ ہمارے یہاں سماجی ممنوعات کی فہرست کچھ اتنی زیادہ طویل ہے کہ شاعری کی تفہیم کا معاملہ ہو یا دوسرے فنون لطیفہ کے شاہکاروں کا مطالعہ ہم ہر جگہ سماجی جکڑبندیوں اور اخلاق کے جامد رویے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایم۔ اے اور بی اے کے طلبا و طالبات بلوغت کی اس منزل میں ہوتے ہیں جہاں ان کے لیے جسمانی حسن یا جنسی حظ قابلِ فہم ہوتا ہے۔ اگر اسی سطح پر شاعری کے ذریعے ان کی جمالیاتی حس کی تربیت

نہ کی جائے تو وہ جنس اور عشق کی جمالیاتی اور تہذیبی تقدیس سے آشنا ہی نہ ہو سکیں گے
اور ان کی حیثیت حیوانیت کی حد سے آگے نہ بڑھے گی۔ شاعری سے ایسے حصّے کو حذف کر دینا
غیر صحت مند اور غیر اخلاقی تصور ہے جنس کو ختم نہیں کرتا بلکہ اسے بڑھا دیتا ہے۔

آخر میں ایک بات اور عرض کر دوں کہ شاعری کے استاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے ہم عصر
عہد کی شعری تخلیقات اور ان کے مزاج سے بھی واقف ہو۔ جو شخص اپنے زمانے کے شعری مزاج
کو نہ سمجھ سکے وہ پرانے ادوار کی شاعری کے مزاج کی بازآفرینی بھی نہیں کر سکتا۔ اب تو بعض
جامعات میں معاصر ادب کا پرچہ بھی نصاب میں شریک کر دیا گیا ہے اس لیے معاصر رجحانات
کو سمجھنے کی شرط اور بھی لازمی ہو جاتی ہے۔ جدید غزل میں مروجہ علایم و رموز کے معانی ہی نہیں
بدلے بلکہ غزل کا ڈکشن اور لہجہ بھی بدل گیا ہے۔ لہجہ کی اس تبدیلی سے آگاہی کے بغیر
جدید غزل کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ نظم کا مسئلہ تو اور مشکل ہے۔ بدقسمتی سے ہمارا پورا تنقیدی
سرمایہ غزل ہی کی تنقید ہے اور شاعری کا تصور دراصل غزل ہی کے محدود تصور سے عبارت
رہا ہے۔ جس چیز کو تغزل کہا جاتا ہے اس کے عناصر میں موسیقیت، داخلیت اور سوز و گداز
پر اتنا زیادہ زور دیا جاتا ہو کہ شاعری کے دوسرے عناصر فکر، تخیل، خارجیت، محاکات اور
الفاظ کا ایک بڑا ذخیرہ اس تعریف کی رو سے غیر شاعرانہ ٹھہرتا ہے۔ محض ہلکے پھلکے عاشقانہ
جذبات کو نرم و نازک، حسین اور رنگین الفاظ میں پیش کرنا ہی شاعری نہیں۔ نظم کی تفہیم میں
ہمارا موجودہ تنقیدی سرمایہ ہماری کوئی مدد نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے تخلیقی عمل کی بھول
بھلیاں، اپنے عہد کی پیچیدگیوں اور الجھنوں اور تنقید کے نئے تصورات سے آشنائی ضروری
ہے۔ اقبال یا جوش جن کی نظمیں عام طور پر نظم کے نصاب میں پڑھائی جاتی ہیں، دراصل
غزل یا قصیدے کے مزاج سے قریب تر تھے۔ اقبال کی شاہکار نظموں میں بھی یہ صورت ہو کہ
اگر درمیان سے کئی شعر یا کئی بند حذف کر دیے جائیں تو نظم کے تسلسل اور خیال کی وحدت
پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ یہی حال جوش کا ہے۔ بعد کے دور میں رومانی شاعروں اور بیشتر
ترقی پسند نظم نگاروں کے یہاں بھی نظم اپنی مکمل صورت میں کم ہی سامنے آتی ہو۔ نظم خیال

جذبے اور تاثر کی ایک وحدت ہوتی ہو، اس میں خیال کا ارتقا شعری منطق کے سہارے ہوتا ہے۔ نظم کا پھیلاؤ صرف افقی نہیں ہوتا بلکہ عمودی بھی ہوتا ہے۔ نظم میں ایک بھی غیر ضروری مصرع یا شعر یا لفظ یا امیج اس کی وحدت تاثر کو مجروح کرتا ہے۔ جدید نظم اقبال یا جوش کی نظم سے فارم کے لحاظ سے بھی مختلف اور اپنی کیفیت کے لحاظ سے بھی جدا ہے۔ اس معاملے میں تنقید شعر کے بنے بنائے اصول ہمیں نظم کی روح تک پہونچنے سے روکتے ہیں۔ ہر نظم تدریس کا ایک نیا طریقہ چاہتی ہے، طریقہ چاہے کچھ ہو، صحیح رہنمائی تربیت یافتہ شعری ذوق ہی کر سکتا ہے۔

اگر ادب کا کوئی استاد یہ کہے کہ یہ شرائط آئیڈیل ہیں اور ان کی تکمیل غیر حقیقی، ہم اپنے زمانے، اپنے وسائل اور اپنے طلبا کی ذہنی سطح اور کم ذوقی کے پیش نظر ان پر عمل نہیں کر سکتے تو میں ادب کے ساتھ معترض سے صرف یہی کہوں گا کہ استاد کا کام یہ نہیں کہ وہ طالب علم کی سطح تک اتر آئے بلکہ اس کا فرض ہو کہ وہ شاگرد کے شعری ذوق کی تربیت کر کے اسے بلندی سے آشنا کرے۔ مگر اس فرض سے عہدہ برآ ہونے کے لیے استاد کے شعری ذوق کا مہذب اور تربیت یافتہ ہونا پہلی اور آخری شرط ہے۔

______ (۱۹۶۵ء)

اردو زبان و ادب کے متعلق کچھ سوالات

(۱)

میرے ایک محترم دوست* جو بہت عمدہ نثر لکھتے ہیں، مشرق و مغرب کے تہذیبی اور علمی ورثے پر گہری نظر رکھتے ہیں، ادبی تنقید اور فلسفے میں خاصی شہرت اور اہلِ نظر میں عزت کے مالک ہیں بہت افسوس سے کہنے لگے کہ اردو میں کسی سنجیدہ علمی موضوع پر کچھ لکھنا اپنا وقت ضائع کرنے کے مترادف ہے۔ اور اس دعوے کی دلیل میں انھوں نے اپنا بیس پچیس سال کا تجربہ بیان کیا۔ اردو میں لکھتے ہوئے انھیں قریب ربع صدی ہو رہی ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ وہ بلاوجہ موقع بے موقع قلم گھسنے کے عادی ہوں اور اناپ شناپ اس لیے لکھتے رہے ہوں کہ کہیں لوگ انھیں فراموش نہ کر دیں۔ ان کی تحریروں میں تازگی بصیرت، عرفان، گہرائی ہوتی ہے، خواہ وہ ادب کے موضوع پر لکھیں یا فلسفے کے۔ وہ پیشہ ور نقاد بھی نہیں اور اردو کے مدرس بھی نہیں جو اپنے نام کے ساتھ تصنیف و تالیف کی لمبی چوڑی فہرست لگا کر ترقی کے خواہشمند ہوں، صرف دل کی لگن سے لکھتے اور شوقِ فضول کی اس جرأت رندانہ ہی سے وہ تسکین پاتے ہیں جو شہرت کے بازار بقائے دوام کے دربار اور نقار خانے کی آواز سے بے نیاز ہوتی ہے۔ ایسا لکھنے والا صرف یہ چاہتا ہے کہ اس کی تحریروں کو سنجیدگی سے پڑھنے اور ان پر

---

* ڈاکٹر عالم خوندمیری شعبۂ فلسفہ، جامعہ عثمانیہ

ایماندارانہ رائے دینے اور پر مغز بحث کر کے بات کو آگے بڑھانے والے کچھ تو لوگ ہوں۔
کوئی ادبی علمی حلقہ تو ایسا ہو جس کے ہاتھوں تک پہنچ کر اس کی تحریز نگاہوں کو آسودگی اور
ذہنوں کو دعوتِ فکر دے۔ انھیں شکایت ہو کہ اردو پڑھنے والوں میں ایسے افراد ہیں بھی تو
برائے نام۔ حال میں انھوں نے انگریزی میں ایک مضمون لکھا ہے جو ایک معیاری رسالے
میں شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کے بعد ان کے پاس ہندوستان کے مختلف گوشوں سے ایڈیٹر
کے توسط سے اور براہ راست کئی خطوط آئے جن میں سنجیدگی سے اس مضمون کے کئی گوشوں سے
اختلاف اور اتفاق کا اظہار کیا گیا۔ یہ سلسلہ اب بھی جاری ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اردو لکھنے
میں سالہا سال گزارنے کے باوجود انھیں ایسا تشفی بخش تجربہ کبھی نہیں ہوا۔ اس بات میں
صداقت ہو۔ اب وہ یہ پوچھتے ہیں کہ اردو میں جب کوئی پڑھنے والا ہی نہیں تو کس کے لیے
سنجیدہ نثر لکھی جائے۔ کیا واقعی یہ سوال اہم نہیں؟۔ کیا ہم اس طرح سوچنے والوں کی طرف
سے آنکھ بند کر لیں، کیا ہماری نثر مختلف علوم و فنون پر لکھے جانے والے ٹھوس مقالات سے
ہمیشہ تہی دامن رہے گی؟ اور اگر ایسا ہو تو کیا ہم یہ امید کر سکتے ہیں کہ ایک ایسی زبان جس
کا ادب جدید علوم سے بالکل خالی ہو زندہ رہ سکتی ہے اور ترقی کر سکتی ہے؟

بعض مقبولِ عام رسالوں میں افسانے لکھنے والے شاید یہ جواب دیں کہ ہمارے
پاس ہندوستان ہی نہیں افریقہ سے بھی پسندیدگی کے ہزاروں خطوط آتے ہیں، بعض رسائل
کے مدیرانِ کرام خطوط ہی نہیں ان تحائف کا بھی اشتہار دیتے ہیں جو لکھنے والوں کو وصول
ہوتے ہیں،، اسی طرح مشاعروں میں شعرا کی مقبولیت بھی ہزاروں ہونٹوں سے یہ اعلان کرے گی
کہ اردو ادب و شعر سے دلچسپی رکھنے والوں کی تعداد ہزاروں ہی میں نہیں لاکھوں میں آج
بھی موجود ہے۔ بظاہر یہ منظر بڑے خوش آیند نظر آتے ہیں لیکن اگر اچھے افسانہ نگاروں
کی اعلیٰ درجے کی تخلیقات پر رائے دینے اور لکھنے والوں کی تعداد معلوم کی جائے تو کوئی
بہت امید افزا نتیجہ نہیں نکلے گا۔ اسی طرح اچھی اور سنجیدہ شاعری کا باضابطہ مطالعہ کرنے
والوں اور مشاعروں میں بھی واقعی شاعروں کو داد دینے والوں کی گنتی کی جائے تو صورتِ حال

خاصی حوصلہ شکن دکھائی دے گی، ہر صنفِ ادب میں جو کچھ بھی لکھا جاتا ہے اسے دو خانوں میں بانٹا جا سکتا ہو، واقعی ادبی تخلیقات اور تجارتی تخلیقات۔ اس دورِ تجارت میں افسانہ و شعر کی گرم بازاری دراصل تجارتی (کمرشیل) تخلیقات کی مقبولیت کا نتیجہ ہے جس سے ہم اکثر دھوکا کھا جاتے ہیں۔ رہی تنقید اور علمی مضامین کی بات تو یہاں بھی ہمیں تجارتی چیزیں ہی زیادہ مقبول نظر آئیں گی۔ ایسی تنقیدیں جو تشنہ بھی ہوں مدرسانہ نصاب کی ضرورتوں کو پورا کرنے والی ہوں اردو کے طلبا میں ہی نہیں اساتذہ میں بھی کافی پڑھی جاتی ہیں۔ رہے علمی مقالے مختلف سائنسی، عمرانی علوم، فلسفہ ونفسیات اور فنونِ لطیفہ سے متعلق مقالات تو یہ طلبا کے لیے بھی یوں بے کار ہیں کہ انھیں انگریزی میں پڑھنا اور انگریزی میں امتحان دینا ہوتا ہے۔ معاشیات یا سیاسیات یا عمرانیات یا کسی اور مضمون کا استاد اپنے موضوع پر اردو میں لکھا ہوا مضمون پڑھنا اپنی شان کے منافی سمجھتا ہے۔ آپ کسی موضوع پر اردو میں اعلیٰ درجے کا مقالہ لکھیے اسے کوئی پڑھنے والا بھی نہ ہوگا، اسی مضمون پر تیسرے درجہ کا مضمون انگریزی میں لکھیے وہ پڑھا بھی جائے گا، اس کی پذیرائی بھی ہوگی، آپ کے لیے باعثِ توقیر و ترقی بھی ہوگا اور انٹرویو میں جائیے تو ایک تمغۂ امتیاز بھی۔ اردو میں لکھا تو نہ خدا ہی ملا نہ وصالِ صنم، انگریزی میں لکھو تو دونوں مل گئے۔ رہی ہماری تہذیب، زبان اور ادب تو وہ یوں ہی ایک طرف احیا پرستوں کی تنگ نظری، کم بینی، اور کورِ ماضی کا شکار رہے اور دوسری طرف ٹیڈی ازم، سستی فلموں اور بے تہذیب فیشنوں کی گرویدہ۔ یہ تو وہ روضہ ہے جس پر کم چراغ جلا کر اور کبھی کبھار عرس کا اہتمام کر کے لوگ اپنی دکانیں چلاتے اور سیاست و اقتدار کے بازار میں منافع حاصل کر لیتے ہیں، بیمار کا علاج اور مردے کی مسیحائی کون کرے۔ کچھ آشفتہ سر چند دن یا چند برس اپنے ذوقِ جنوں سے مجبور ہو کر یہ سودا بھی کر لیتے ہیں مگر کب تک؟ آخر انھیں بھی تو جینا ہے اور زندگی سے کہیں نہ کہیں مصالحت کرنی ہے۔ اکثر یہ مصالحت اپنے ذوق کا خون کر کے ہی ہو جاتی ہے۔ زبان و ادب کی خدمت کا جذبہ بھی کچھ اور نہیں تو وادگر تو چاہتا ہی ہے۔ ۔۔

اگر میری بات میں مبالغہ محسوس ہو تو پچھلے پندرہ بیس برس میں شائع ہونے والے اردو مضامین اور کتابوں کا ایک جائزہ لے لیجیے ہمارے ملک میں مختلف علوم پر کتنے مقالات اور کتابیں لکھی گئیں؟ جو لکھی گئیں ان کا کیا حشر ہوا؟ انھیں کتنوں نے پڑھا اور مصنفین کو رقمی معاوضے کی صورت میں نہیں بلکہ داد کی صورت میں کیا ملا؟ ادبی رسالوں میں ان موضوعات پر جو ادب سے متعلق ہیں مگر جن پر لکھنے کے لیے مختلف علوم (مثلاً نفسیات، تاریخ، فلسفے، عمرانیات، معاشیات، سیاسیات اور طبیعی و حیاتیاتی سائنس) سے واقفیت ضروری ہے کتنے مضامین لکھے جاتے ہیں اور اگر کبھی کوئی بھولا بھٹکا مضمون چھپ بھی جائے تو اسے کتنے آدمی پڑھتے ہیں؟ رسالوں میں پہلے تو لوگ افسانے پڑھتے ہیں۔ پھر چٹ پٹی اور مزے دار بحثیں اور خطوط، پھر غزلیں، اس کے بعد بھی فرصت ہو تو نظمیں۔ مضامین کا حصہ اکثر قاریوں کے دسترخوان پر اس پلیٹ کی حیثیت رکھتا ہے جس پر کوئی نظر نہیں ڈالتا اور وہ بھری کی بھری دھری رہ جاتی ہے اور پھر پس خوردہ کے ساتھ مکھیوں کی نذر ہو جاتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہمارا شعری اور افسانوی ادب بھی ان جدید علوم کے سہارے کے بغیر ترقی کر سکتا ہے؟ اور تمام موضوعات کو چھوڑیے، صرف ایک موضوع کو لے لیجیے "نظریۂ ارتقاء"۔ کہا جاتا ہے کہ دنیا بھر میں پچھلے ڈیڑھ سو سال میں جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں سب سے بڑی تعداد اس موضوع سے کسی نہ کسی طرح متعلق ہو۔ اب اردو کا جائزہ لیجیے تو معلوم ہوگا کہ اس موضوع پر کوئی ڈھنگ کی کتاب تو بڑی چیز ہے شاید کوئی ایسا بھرپور مقالہ بھی ابتک نہیں لکھا گیا جو اس کے سائنسی اور فلسفیانہ پہلوؤں کا احاطہ کر لے۔

مختلف علمی موضوعات پر کبھی اردو کی کسی محفل یا ریڈیو میں کوئی بحث بھی ہو تو وہ عام طور پر بچکانہ سطح سے اوپر نہیں اٹھتی اور لطف یہ ہے کہ اس میں حصہ لینے والے ہمارے اچھے خاصے اور بڑے دانشور ہوتے ہیں اس کا سبب یہی ہو کہ ہمیں ایسے مسائل و موضوعات پر اردو میں سوچنے، لکھنے اور پڑھنے کی عادت ہی نہیں رہی۔ کوئی ادب محض "شاعروں کی شاعری" جاسوسی اور بازاری سستے ناولوں اور افسانوں کے سہارے زندہ نہیں رہ سکتا، اور نہ ہی

کوئی زبان محض شعر و افسانہ کے ادبی سرمایہ کا نام لے کر علمی زبان کہلا سکتی ہے۔ جدید علوم کی واقفیت کے بغیر نہ لکھا جا سکتا ہے اور نہ سمجھا جا سکتا ہے۔ ماضی میں ہماری زبان نے کتنے ہی عظیم الشان کارنامے پیش کیے ہوں لیکن وہ کارنامے اس کے حال اور مستقبل کی زندگی کی ضمانت نہیں بن سکتے۔ جس جسم کی شریانیں تازہ خون کی روانی سے آباد نہ ہوں وہ کتنا ہی محترم، مقدس اور عظیم جسم ہو اسے بہرحال مردہ ہی کہا جائیگا۔ آج جبکہ اردو پڑھنے والوں اور اس رسم الخط کو جاننے والوں کی تعداد تیزی سے گھٹتی جا رہی ہے ہم اپنی زبان کے مستقبل سے بہت زیادہ امیدیں تو وابستہ نہیں کر سکتے، لیکن حال تو بہرحال ہم سے یہ سوال کر سکتا ہے کہ ہم آج اُسے بچانے اور اس کی رگوں میں تازہ خون دوڑانے کی کیا کوشش کر رہے ہیں۔ اپنی زبان کے دامن کو مختلف علوم سے مالامال کرنا بھی اس کوشش کا ایک اہم جزو ہے اور یہ ذمے داری صرف انھیں کی نہیں جو اردو میں ان موضوعات پر لکھ سکتے ہیں بلکہ پڑھنے والوں کی بھی ذمہ داری ہے۔ پڑھنے والے ہی نہ ہوں تو لکھنے والے کس کے لیے لکھیں گے؟۔

(۲)

اکثر اپنے ادب کے متعلق یہ سوال میرے ذہن میں پیدا ہوتا رہا ہے کہ آخر کیا وجہ ہو کہ ہمارے ادیبوں اور شاعروں کا تخلیقی سرمایہ مغرب کے لکھنے والوں کے مقابلے میں کمیت اور کیفیت کے لحاظ سے بہت ہلکا ہوتا ہے جو لوگ اردو میں بہت لکھتے ہیں وہ معیار کی سطح برقرار نہیں رکھ سکتے اور ادب کو صحافت بنا دیتے ہیں۔ کیفیت اور کمیت دونوں کا پورا حق ادا کرنا اردو کے لکھنے والوں کے لیے دشوار کیوں ہو؟ شاعروں کو لیجئے تو زندگی بھر کا سرمایہ ایک یا دو دیوان ہوتے ہیں، وہ بھی بہت مختصر سے۔ نقادوں کا بیشتر سرمایہ متفرق مضامین، مختلف موقعوں پر لکھے گئے پرچوں، ریڈیو کی تقریروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ افسانہ نگار اور ناول نویس بھی چند تخلیقات کے بعد یا تو اپنے کو دہرانے لگتے ہیں یا پھر قلم رکھ دیتے ہیں۔ اس کے برخلاف مغرب کے لکھنے والے آخر عمر تک نہیں تھکتے۔ ان کا تخلیقی سرمایہ متنوع

بھی ہوتا ہے۔ یہ ماننے کو جی نہیں چاہتا کہ ہمارے یہاں صلاحیتوں، مطالعے اور مشاہدے کی کمی ہے۔ پھر اس فرق کا سبب کیا ہے؟

اس سوال کا ایک ہی جواب میری سمجھ میں آتا ہے اور وہ یہ ہے کہ ابھی تک ادب ہمارے یہاں کل وقتی کام [illegible] نہیں بن سکا ہے۔ ہندی اور بعض دوسری زبانوں میں تو آزادی کے بعد سے یہ فضا پیدا ہو چکی ہے۔ ہندی کے بہت سے ادیب کوئی اور کام کیے بغیر محض ادب کے سہارے اچھی زندگی گزار لیتے ہیں اور پورا وقت ادب کو دے سکتے ہیں۔ اردو کا معاملہ برعکس ہے اگر آزادی سے پہلے اردو ادیب کے لیے ادب کے سہارے زندگی گزارنے کے کچھ امکانات پیدا بھی ہو چلے تھے تو آزادی کے بعد اردو پڑھنے والوں کی تقسیم اور ہندستان میں اردو کے حلقۂ اثر کے سکڑتے جانے کے نتیجے کے طور پر یہ امکانات معدوم ہو گئے۔ ہمارے یہاں ادیب یا شاعر کو اپنی زندگی گزارنے کے لیے کوئی اور کام کرنا پڑتا ہے، دفتروں کی ملازمت، فلم، تجارت، مدرسی، ریڈیو یا بہت ہوا تو یونیورسٹی میں تدریس و تحقیق۔ اپنے ان کاموں سے جو وقت بچتا ہے اس کا کچھ حصہ ہی ہم ادب کو دے سکتے ہیں۔ ادب دراصل کل وقتی کام ہے، ہمارے یہاں ادب فالتو وقت کا محض ایک مشغلہ یا ہابی ہے اس میں قصور لکھنے والوں کا نہیں، وہ اپنے معاشی حالات سے بندھے ہوئے ہیں، زندہ رہنے اور پیٹ بھرنے کے لیے ادب سہارا بن نہیں سکتا۔ اس مقصد کے لیے ہمیں کوئی اور پیشہ اپنانا پڑتا ہے۔ پیشہ ورانہ فرائض اور مصروفیتوں میں سے وقت نکالنا خاصا دشوار کام ہے کیوں کہ آدمی جس پیشہ میں بھی ہو اسکی ذمے داریوں کے ساتھ ترقی اور بہتری کے لیے وہاں مقابلہ بھی ایسے لوگوں سے کرنا پڑتا ہے جن کی اپنے پیشے کے علاوہ اور کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ ادیب ایک طرح سے دونوں جگہ گھاٹے میں رہتا ہو۔ اپنے شوقِ ادب کی وجہ سے وہ پیشہ ورانہ کاموں میں دوسروں سے ویسا مقابلہ نہیں کر سکتا جو ضروری ہے اور اپنے پیشے کی ذمہ داریوں کی وجہ سے ادب پر بھی اتنی توجہ صرف نہیں کر سکتا جس کی ادب میں سنجیدہ کام کرنے کے لیے ضرورت ہے۔ نتیجہ یہ کہ توجہ اور ریاضت کے لیے وقت نہیں بچتا۔ دو اردو والے میں فرصت اور موقعے کے لحاظ سے

کبھی کچھ ہو جائے تو ہو جائے ورنہ مہینوں اور برسوں سناٹا رہتا ہے۔ زندگی کے چند لمحے چرا کر ادب کا حق ادا نہیں ہوتا۔ ادب پوری زندگی مانگتا ہے۔

پریم چند کے بیٹے ہی سے معلوم ہے کہ وہ روز پابندی سے فرض کی طرح چند گھنٹے کسی نہ کسی ناول یا افسانے پر کام کرتے تھے۔ جوش اور اختر انصاری کو بھی شعر کہنے کے لیے پورا وقت ملتا تھا۔ یہ اس وقت ممکن ہوا جب ان لوگوں نے اور تمام مشاغل کو چھوڑ کر پوری طرح اپنے کو ادب کے لیے وقف کر دیا۔ اِن میں بھی پریم چند کو ذریعہ معاش کے طور پر ہندی ادب کو اپنانا پڑا کیوں کہ اردو سے ان کا کام نہیں چل سکتا تھا۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے تعداد کے لحاظ سے بھی بہت لکھا ہے یا پھر نیاز فتح پوری ہیں جن کے لیے ادب کل وقتی کام تھا۔ انھوں نے مختلف اور متنوع موضوعات پر بہت کام کیا۔ آج بھی جو لوگ لکھنے کا زیادہ کام کر رہے ہیں وہ ہیں جنھیں یا تو نسبتاً خوش حالی کے ایسے ذرائع میسر ہیں کہ وہ معاش کی فکر سے آزاد ہیں یا پھر وہ ادیب ہیں جن کا پیشہ ہی کسی نہ کسی طرح ادب ہے۔ لیکن ایسے ادیبوں کی تعداد قابلِ لحاظ نہیں۔ بادی النظر میں جو پیشے ادیبوں کے لیے موزوں سمجھے جاتے ہیں ان کا کام اس قدر میکانکی، یکساں اور بور قسم کا ہوتا ہے کہ تخلیقی صلاحیتیں بروئے کار آنے کے بجائے کند پڑ جاتی ہیں۔ جیسے فلم اور ریڈیو میں کام کرنے والوں کو اس طرح کی عامیانہ، سطحی اور میکانکی چیزیں لکھنی پڑتی ہیں کہ آہستہ آہستہ ان کا معیار، تخلیقی سطح اور ذہن ان کے اتنے عادی ہو جاتے ہیں کہ پھر اوریجنل اور اعلیٰ معیار کی تخلیقات کے لیے ان کی صلاحیتیں بیکار ہو جاتی ہیں۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یونیورسٹیوں کی ملازمت اور ادیب کے پیشے میں زیادہ بُعد نہیں۔ یہ بات صرف ایک حد تک ہی صحیح ہے۔ وہ لوگ جو یونیورسٹیوں کے ایسے شعبوں سے وابستہ ہیں جن کا ادب سے براہِ راست تعلق نہیں، اپنے مضمون کو زیادہ سے زیادہ وقت دینے پر مجبور ہیں، اگر ایسا نہ کریں تو اپنے مضمون سے انصاف نہیں کر سکتے اور ترقی کی دوڑ میں دوسروں سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ کیوں کہ ہماری جامعات میں تحقیق اور مطبوعہ کاموں کا ایسا محدود تصور ہے کہ سماجیات، فلسفہ، نفسیات یا سیاسیات کے کسی استاد

کا ادبی کام اس کے اپنے مضمون کے کام سے بالکل غیر متعلق اور بڑی حد تک ناقابلِ اعتنا
سمجھا جاتا ہے۔ اس صورت میں کوئی ادیب ادب پر زیادہ توجہ کر ہی نہیں سکتا۔ وہ اساتذہ
جو ادب کے شعبوں سے وابستہ ہیں، انھیں نسبتاً آسانی میسر ہے اس لیے کہ ان کے پیشے اور ادب
میں کوئی بُعد نہیں مگر تجزیہ کیا جائے تو یہاں بھی صورت زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔

جامعات کے ادب کے شعبوں میں تخلیقی کام نہ تقرر کے وقت دیکھا جاتا ہے نہ ترقی
کے وقت۔ اس کے برخلاف ہمارے صدر و شعبہ کا تقلیدی میکانکی ذہن تخلیقی کام کو حقارت
کی نظر سے دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے۔ اگر تمام اور [illegible] برابر
ہوں تب بھی ایک شاعر یا کہانی کار یا نقاد پر ایسے شخص کو ترجیح دی جاتی ہے جس نے کسی
بہت ہی محدود اور اکثر صورتوں میں انتہائی غیر اہم اور غیر ضروری موضوع پر کوئی تحقیقی
مقالہ لکھا ہو۔ تخلیقی فن کار کو تدریس و تحقیق کے پیشے کی ذمہ داریوں کا اہل نہیں سمجھا جاتا
وہ جو اول کی تخلیق پر تیسرے درجے کی تحقیق کو فوقیت دی جاتی ہے۔ جو صدر شعبۂ ادب
تخلیقی کام کی اہمیت سے واقف ہیں وہ بھی قاعدوں اور قانونوں میں ایسے جکڑے ہوئے
ہیں کہ انھیں فضول سمجھنے کے باوجود انھیں توڑتے نہیں یا توڑنے کی جرأت نہیں رکھتے۔
صدیوں کی غلامی اور پسماندگی نے ہمارے ذہن کو مجموعی طور پر بڑا جامد اور ظاہر پرست
بنا دیا ہے۔ ہم قاعدے قانونوں کو ان مقاصد پر ترجیح دیتے ہیں جن کی تکمیل کے لیے وہ
وضع کیے گئے ہیں۔ ہم روح سے زیادہ لباس کو دیکھتے ہیں، قابلیت اور صلاحیت سے
زیادہ رسمی ڈگریوں اور ڈویژنوں پر توجہ کرتے ہیں۔ مطالعے کی وسعت سے زیادہ صرف
ایک جزئیے یا موضوع کی تحقیق کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ہماری نظر بلندی اور گہرائی کو ناپنے
کے بجائے صرف افقی سمت میں کام کرتی ہے حالانکہ یہ کام کوئی زیادہ مشکل نہیں کہ چند
امیدواروں میں سے ایسے کو انتخاب کیا جائے جس کا مطالعہ وسیع، ادب و شعر کا ذوق
تربیت یافتہ اور نظر گہری ہو، لیکن اس کے لیے خود منتخب کرنے والے میں جس گہری بصیرت
کی ضرورت ہوتی ہے عام طور پر اسی کا فقدان ہے اس لیے مبتذل بنے بنائے قاعدوں پر عمل

کرنے ہی میں عافیت نظر آتی ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ کسی شخص نے کسی دوسرے یا تیسرے درجے کے قدیم شاعر پر واقعی بڑا قابلِ قدر تحقیقی کام کیا ہے تب بھی اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ اس کی نظر مجموعی طور پر پورے ادب کا احاطہ کرتی ہے اور اس کی ادبی بصیرت بھی قابلِ قدر ہے۔ ادب کی تدریس کے لیے محض کسی ایک شاعر یا ادیب یا موضوع پر کام کرنا بہت ہی ضمنی سی چیز ہے۔ لیکن ہمارے یہاں آج کل میکانکی اور بے روح اور بے مقصد تحقیق کو اتنی اہمیت دی جاتی ہے کہ اس کے مقابلے میں تخلیق و تنقید کی صلاحیتوں کو بے کار سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ میرا خیال ہو کہ ایسے تخلیقی فن کاروں کو جن کا ادب اور دوسرے علوم کا مطالعہ وسیع ہو اور جن میں تدریس و تنقید کی نمایاں صلاحیت ہو جامعات میں رسمی ڈگریاں رکھنے والوں پر ترجیح دی جانی چاہئے۔ جب سردار جعفری کو تحقیقی کام کے لیے نہرو فیلوشپ دی گئی تو اکثر پروفیسران کرام کو ناگوار گزرا۔ کیوں کہ اردو کے پورے تحقیقی، تنقیدی اور علمی کاموں پر صرف انہی کی اجارہ داری برقرار رہنی چاہئے۔

مغربی جامعات میں اساتذہ کے تقرر کے لیے اس قدر میکانکی قاعدے ضروری نہیں سمجھے جاتے۔ یورپ اور امریکہ میں وہ شخص جس نے کسی بھی شعبے میں بڑا اہم اور قابلِ قدر کام کیا ہے رسمی ڈگریاں رکھنے والوں سے زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے اور اس کے تقرر کے وقت رسمی ڈگریوں کو نہیں دیکھا جاتا۔ ہالڈین کو ہندوستان آنے کے بعد یہاں کے اصولوں اور قاعدوں کو دیکھ کر یہ احساس ہوا تھا کہ اگر وہ یہاں کسی بھی یونیورسٹی میں سائنس کی لیکچرر شپ کے امیدوار ہوتے تو انھیں بھی انھیں نہیں مل سکتی تھی اس لیے کہ ان کے پاس ایم ایس۔ سی کی ڈگری نہیں تھی۔ یہ مضحکہ خیز صورت اکثر ہمارے یہاں پیدا ہوتی رہتی ہے کہ ایک بڑے ادیب اور نقاد کے مقابلے میں محض رسمی ڈگریوں کی روشنی میں ایک ایسے شخص کو جس کے پاس محض ڈگریاں ہوں، لیکن جس کی ادبی بصیرت اور صلاحیت دونوں مشکوک ہوں ترجیح دی جاتی ہے۔ ایجوکیشن کمیشن کی حالیہ سفارشات میں اس طرف بھی اشارہ کیا گیا

ہے کہ ادب کے شعبوں میں محض رسمی ڈگریوں پر قابلیت، صلاحیت، اور تخلیقی کام کو ترجیح دی جاتی ہے لیکن یہ سفارش ہمارے ہی بے روح اور بے مقصد نظام تعلیم میں مشکل ہی سے قابل قبول اور قابل عمل قرار پائے گی۔ اور اگر کبھی اس پر عمل بھی کیا گیا تو شاید اکثر غیر علمی مصالح اور سفارشیں زیادہ کام آئیں گی اور یہ اندیشہ غلط نہیں کہ محققین کے بجائے نااہلوں ہی کو اثر، رسوخ اور سفارش کے بل پر کرسیاں فراہم کی جائیں گی۔
اس صورتِ حال میں جبکہ تخلیقی کام کی ادب کے شعبوں میں بھی قدر نہیں، ادیب مجبور ہے کہ وہ ادب کو جزو وقتی مشغلہ اور "شوقِ فضول" ہی سمجھتا رہے اور اسی کے مطابق فرصت کے اوقات میں ادب سے فلرٹ کر لیا کرے۔
ہمارے ملک میں اردو پڑھنے والوں کا دائرہ جس تیزی سے سکڑ رہا ہے اس کی روشنی میں یہ توقع کرنا کہ کبھی ہمارے قارئین کا حلقہ اتنا بڑا ہو جائے گا کہ صرف کتابوں کی رائلٹی سے ہم مغرب کے ادیبوں کی طرح فارغ البالی کی زندگی گزار سکیں گے اور پورا وقت ادب کو دے سکیں گے ایک ایسا واہمہ ہے جس کی حقیقت میں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ موجودہ صورتِ حال میں علمی زبان کی حیثیت سے اردو کے ترقی کرنے کا امکان بھی بہت ہی موہوم بلکہ معدوم ہو۔ جب ہمارے یہاں سنجیدہ ادب پڑھنے والے ہی نہیں تو علمی موضوعات پر مضامین اور کتابیں پڑھنے والے کہاں سے پیدا ہوں گے۔ اور یہ واقعہ ہے کہ جب تک اردو علم کی زبان نہیں بنتی۔ اس کا ادب بھی ترقی نہیں کر سکتا۔ یوں ہم اپنے آپ کو فریب دینے کے لیے اپنی زبان کے ادب کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کا مد مقابل سمجھ لیں۔ لیکن ادبی سرمایہ اور ہمارے قدیم و جدید ادیبوں کا تخلیقی کام اس خوش فہمی کو جھٹلاتا رہے گا۔ ادب کی ترقی کے لیے میرے نزدیک دو چیزیں ناگزیر ہیں، ایک تو اردو کا علمی زبان بننا مختلف علوم پر ہماری زبان میں طبع زاد اور اعلیٰ معیار کا بامقصد تحقیقی کام ضروری ہے دوسرے ادب کو کل وقتی کام کا درجہ دینا۔ پہلی بات کے لیے ہمارے ملک کے ارباب اقتدار اور لسانی عصبیت ساز گار حالات پیدا نہ کرے گی۔ دوسری شرط اس پہلی

شرط ہی کا تتمہ ہے، جب پہلی شرط کی تکمیل بعید از قیاس ہے تو دوسری کی تکمیل کے خواب دیکھنا بھی عبث ہوگا۔

فی الوقت تو یہی نظر آتا ہے کہ جب تک بھی اردو کے چند پڑھنے والے باقی ہیں ہمارا ادیب اپنی انا کی تسکین کے لیے ادب کو شوقِ فضول سمجھ کر اور معاش سے بے نیاز ہو کر، گا ہے گا ہے کچھ لکھ لیا کرے گا۔ ادب کا "شوقِ فضول" اوائل عمر کے جوش اور تصور پرستی میں تو اچھا معلوم ہوتا ہے۔ مگر زندگی کی تلخ حقیقتوں کے مقابلے میں زیادہ دن ساتھ نہیں دے سکتا۔ تخلیقی کام کے لیے سازگار فضا بہت ضروری ہے۔ ایسے دیوانے اب بھی مل جائیں گے جو اپنی زندگی، خوش حالی اور مستقبل ہر چیز کی قربانی دے کر اور ہر طرح کا نقصان برداشت کر کے ادب کی خدمت کرتے رہیں۔ ایسی مقدس دیوانگی مبارک اور مستحق ہے مگر کوئی ادیب محض "دیوانگیِ شوق" کے سہارے زندہ نہیں رہ سکتا اور پھر دیوانگیِ شوق بھی کتنے دن باقی رہ سکتی ہے؟

(دسمبر ۶۷ء و ستمبر ۶۶ء)

دوسرا حصّہ

جدیدیت اور ادب

ہمارے عہد کا ادبی مزاج

جدید ادبی میلانات کا تشکیلی دور — صحت مند تکنیک

(۱)٭

ادب میں سب سے مشکل کام اپنی ہم عصر تحریکوں اور معاصر ادب پر تنقید ہے۔ اس لیے کہ ذہنی تحفظات و تعصبات، ذاتی پسند و ناپسند، اور اپنے دور کی طرف خود اپنے انفرادی احساسات و ردِ عمل کا عکس تنقید میں جھلکنا ضروری ہے۔ تنقید کے لیے جس معروضیت کی ضرورت ہے، اس کے لیے زمانی فاصلہ درکار ہوتا ہے۔ قریب سے، عام قاعدے کے برخلاف، ادب میں شخصیتیں، چہرے اور تخلیقات صاف نظر نہیں آتیں۔ نظر کو الجھانے والے اور بھی بہت سے عوامل، خاص طور پر ہمارے عہد میں کارفرما ہیں، جن کی وجہ سے بہت کم ذہنوں میں تمام سیاسی سماجی معاشی فلسفیانہ اور خالص ادبی مسائل پوری طرح واضح ہوں گے۔ آج ساری دنیا میں ذہنی افتخوں

٭ پیش نظر مضمون کا یہ حصہ "صبا" اگست ۵۸ء حیدرآباد میں سخن گسترانہ بات کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔ جس کا جواب سجاد ظہیر صاحب نے دیا تھا، اور پھر جواب الجواب کا سلسلہ شروع ہوا تو مختلف ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ناقدین و ادبا نے اس بحث میں حصہ لیا تھا۔ دس بارہ برس بعد اس مضمون کو پڑھتا ہوں تو احساس ہوتا ہے کہ وہ باتیں جنھیں اس وقت خطرناک سمجھا جاتا تھا، اب بڑی حد تک ترقی پسند ناقدین کے لیے بھی قابل قبول ہو چکی ہیں۔

پر تذبذب اور تشکیک۔ انتشار اور بے یقینی کی پرچھائیاں لرز رہی ہیں۔ جس کی گرد آلود اور ناصاف ہو تو ذہن میں بھی واضح اور غیر واضح خیالات کا گڈمڈ ہونا لازمی ہے۔ زمان و مکان کی حدود کو توڑ کر خلا میں ستاروں پر کمند ڈالنے والی سائنسی ترقی انسان کی تعمیری صلاحیتوں کا مظاہرہ ہے تو جوہری جنگ کے اندیشوں سے سہمی ہوئی انسانیت انسان کے تخریبی رجحان کا اظہار ہے۔ ساری دنیا دو یا زیادہ بلاکوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک طرف اشتراکی سماج کے قیام کی جد و جہد ہو رہی ہے۔ دوسری طرف استحصالی قوتیں سامراج کے تاریک ترین دور کو دنیا پر مسلط کرنا چاہتی ہیں۔ خود ہمارے ملک میں اشتراکی سماج کی تشکیل منزل بن کر سامنے آئی ہے۔ بڑے پیمانے پر تعمیری کام ہو رہا ہے۔ چھوت چھات اور نابرابری کے احساسات کو مٹایا جا رہا ہے۔ چند برس کے اندر جاگیرداری اور زمینداری نظام کا خاتمہ کر دیا گیا ہے۔ لیکن خارج کی یہ تبدیلیاں ذہن کی فضا میں اب تک کوئی مستقل نقش نہیں چھوڑ سکی ہیں۔ جو لوگ پرانے نظام کی سماجی، معاشی، روحانی اور اخلاقی قدروں کے سہارے زندگی گزارنے کے عادی ہو گئے تھے، محسوس کر رہے ہیں کہ اس خارجی تغیر کے ساتھ ان کے اپنے اندر داخلی دنیا میں بھی شکست و ریخت کا سلسلہ جاری ہے۔ پرانی عمارتیں ڈھے چکی ہیں اس گرنے اور ٹوٹنے کے عمل سے گرد بھی اٹھ رہی ہے، ملبہ بھی جمع ہو رہا ہے، کچھ کچھ دم گھٹ رہا ہے، اور کہیں کہیں سے یہاں گرد بیٹھ چکی ہے، دھند چھٹ چکی ہے، مطلع صاف ہو گیا ہے۔ تازہ ہوا اور روشنی کا زندگی بخش احساس بھی ہو رہا ہے۔ نئی تعمیر کے لیے زمین تو ہموار ہو رہی ہے مگر نئی تعمیر ابھی اس منزل پر نہیں پہونچی ہے کہ وقت کے طوفان، انقلاب کے قدموں کے دھماکوں، بدلتے ہوئے حالات کی دھوپ اور برسات سے بچنے اور اپنی حفاظت کرنے کے لیے سر چھپانے کا آسرا بن سکے۔ وقت کے بے رحم ہاتھوں نے کہیں کہیں تو اتنی بے دردی سے مروجہ رسوم و عقائد کے نظام کی جڑیں کھودی ہیں کہ اب تک نحوست کے رہنے کا احساس باقی ہے۔ زخم مندمل نہیں ہوئے اور نئے خیالات میں شبنم و صبا کے ہاتھوں کی وہ نرمی اور لطافت ابھی نہیں آئی ہے جو مرہم و مداوا بن سکے۔

سیاسی اور سماجی نظریات ہوں یا فلسفے اور مابعد الطبیعات کے بنیادی مسائل آج ادعائیت (Dogmatism) کے لیے کوئی گنجایش نہیں کیونکہ تیزی سے بدلتے ہوئے سیاسی اور سماجی واقعات انھیں تیزی سے سماد کر رہے ہیں۔ ابھی ایک ادعا کی بنیادیں مضبوط نہیں ہو پاتیں کہ واقعات کی ایک نئی اور تیز رو اس کے قدموں تلے سے زمین کی طنابیں ہی کھینچ لیتی ہے۔ ہمارے عہد کا یہ مزاج دراصل تشکیک (Skepticism) کا مزاج ہے۔ ادب و شعر کی دنیا میں تشکیک اگر صحت مند ہو تو نئی تخلیقی قوتوں کا سرچشمہ بن سکتی ہے۔ اور اگر غیر صحت مند اور غیر حقیقت پسند ہو تو مریض رجحانات کو جنم دیتی ہے۔ مریض اور صحت مند کی اصطلاح بجائے خود اضافی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ایک کی نظر میں جو آثار مرض کے ہوں، انھیں دوسرا صحت کی علامت سمجھے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ترقی، رجعت، اور صحت و عدم صحت کا کوئی معروضی معیار مقرر ہی نہیں کیا جا سکتا؟ اگر ذہن کو پوری طرح صاف رکھا جائے اور تازہ ہوا کے ہر جھونکے کو آنے کا موقع ملے، خارجی حالات پر گہری نظر ہو، داخلی تجربات کا صحیح عرفان ہو اور اسی کے ساتھ کسی بندھے ٹکے نظریے پر ادعائی یقین اور ''ایمان بالغیب'' نہ ہو تو ہر شخص اپنے طور پر ذہنی عناصر کا تجزیہ کر کے کوئی نہ کوئی معیار مقرر کر سکتا ہے۔ یہ معیار خارجی حقیقت کو داخلی احساس سے ہم آہنگ کرنے کی بنیاد پر قائم ہوگا۔ ممکن ہے کہ جو رجحانات یا عقیدے یا تصورات یا اقدار آج سے بیس پچیس برس پہلے ترقی پذیری کی علامت تھیں، سیاسی سماجی حالات میں بنیادی تبدیلی کے بعد قدامت اور رجعت کی علامت بن جائیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ ہم بار بار ان نظریات و تصورات کا از سر نو جائزہ لیتے رہیں، جن کی بنیاد پر ہم نہ صرف ادبی تخلیقات بلکہ ان کے نظریاتی مضمرات پر بھی حکم لگانے کے عادی ہیں (Re evaluation) کا یہ عمل اگر کسی نقطے پر رک جائے تو پھر نقطۂ نظر میں وہی سختی، شدت، جمود اور قدامت پیدا ہو جاتی ہے جو ذہن کی کشادگی اور روشنی، وسعت اور نظر کی حقیقت شناسی کی دشمن ہے۔

آزادی کے بعد ہمارے ملک کے حالات، سیاسی تحریکوں کے کردار اور سماجی ڈھانچے

ہیں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، وہ ایک نئے دور کی تمہید ہیں۔ یہ عبوری دور ہے، جس میں کسی قدر کسی نظریے کسی عقیدے کسی تصور کو قیام و ثبات حاصل نہیں۔ ہر شے وقت کی بھٹی میں پگھل رہی ہے۔ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ چند برس بعد کیا صورت ہو گی۔ لیکن ہم نہ صرف خارجی حقائق بلکہ آنے والے دور کو بھی اپنے تصورات کے سانچے میں ڈھالنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ انسان خود زمانہ ہے وہ زمانے کے عمل کا خاموش تماشائی نہیں۔ وہ زمانہ کا اثر منفعل رہ کر قبول نہیں کرتا بلکہ فعّال ہو کر زمانے کے رخ کو بھی متعین کرتا ہے۔ زمانے کی فعلیت انسان ہی کی فعلیت ہے۔

ہمارے عہد سے کچھ ملتا جلتا لیکن کم غیر یقینی زمانہ ہندوستان میں اس وقت بھی گزرا ہے جب ۱۸۵۷ء کے واقعات کے ساتھ ہمارے دل میں بہت سارے مروجہ رسوم و عقائد اور نظام زندگی کی بنیادیں ہل گئیں تھیں۔ مغربی علوم کے تعارف نے غیر سائنسی مشرقی علوم کا کھوکھلا پن ثابت کر دیا تھا۔ اس عہدِ ارتیابیت میں غالب ایسا مفکر ذہن پیدا ہوا جو اپنے دور کا مزاج بھی بن گیا، اور مزاج شناس بھی۔ ہمارے دور میں اب تک ایسا کوئی ذہن پیدا نہیں ہوا ہے لیکن ایک اجتماعی شعور و ذہن ایسا ملتا ہے جس کو جوڑ کر اور جس کے بکھرے ہوئے تانے بانے کو یکجا کر کے ہم اپنے عہد کا مزاج بھی سمجھ سکیں اور اس کو مزاج پیما بھی قرار دے سکیں۔ یہ ذہن ان ادیبوں اور شاعروں کا ہے جو ان حالات کو حیرت، دہشت اور غم و شکست کے ملے جلے احساسات کے ساتھ دیکھ رہے ہیں اور سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

آزادی اور تقسیم کے توام واقعات کے ظہور سے پہلے ہمارے ادب میں ترقی پسند تحریک نے جنم لیا۔ یہ تحریک ایک طرف تو انگریزی سامراج کے خلاف آزادی کی جدوجہد کے لیے ہتھیار اور سپر بنی، دوسری طرف نئے خیالات و نظریات کو روشناس کرنے کا کام بھی کرتی رہی۔ ان نظریات کے لیے غالب، سرسید، حالی، شبلی، آزاد، ان کے معاصرین اور بعد میں اقبال، ابوالکلام، حسرت، پریم چند، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، یگانہ، جوش، مجنوں گورکھپوری، فراق اور دوسرے بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے زمین ہموار کر دی تھی۔

اسی لیے اس تحریک کو مقبول ہونے میں زیادہ دیر نہ لگی ۔ اس تحریک کی ایک خصوصیت اس کا دوٹوک صاف سیدھا راستہ تھا۔ یہ تحریک بیشتر ادبیوں سے اس طرح مختلف تھی کہ ان کے پاس جو متضاد خیالات اور مخالف رجحانات کی آمیزش تھی، وہ اس میں نہیں تھی۔ پھر بھی ابتدا میں واضح شعور نہ رکھنے یا تہذیبی، سماجی، اخلاقی اور جمالیاتی قدروں کی اہمیت و ماہیت کا پورا ادراک نہ ہونے کی وجہ سے اس تحریک میں بھی وقتاً فوقتاً مخالف و متضاد رجحانات کی رو بہت سی دوڑتی نظر آتی ہیں ۔

آزادی سے کچھ پہلے بعض افراد کی تنگ نظری نے اس تحریک کو اس قدر محدود کر دیا کہ یہ تحریک ایک خاص سیاسی نظریے کی سہم تو ابن کر رہ گئی۔ اور یہ بجائے خود ادعائیت اور بالغیب ایمان کی ایک شکل بن گئی جس نے ادب کو نقصان بھی پہونچایا اور تخلیقی سوتوں کو خشک بھی کر دیا۔ شاعری اور افسانہ، تنقید و نثر چند منضبط اصولوں کو دو اور دو چار کے انداز میں جوڑ دینے کا نام بن گیا۔ اس طرح ادب حساب کا ایک سادہ سوال بن کر رہ گیا۔ تنگ نظری اور عصبیت نے روشن خیالی، وسیع النظری اور صلح کل مشرب کی جگہ لے لی۔ اس انتہا پسندی کے خلاف انھی ذہنوں میں ردعمل کا اظہار فطری تھا جنھوں نے ترقی پسند تحریک ہی کی آغوش میں آنکھ کھولی تھی مگر طرزِ احساس و طرزِ فکر میں ادعائیت پرست نہ تھے بلکہ تخلیقی اظہار کی آزادی کے متلاشی تھے۔

آزادی کے بعد ادیبوں کی جو نئی نسل ابھری اس نے انھی حالات میں اس تحریک یا چند افراد کے محدود ذہنیت کو دیکھا جس طرح سے ملائیت اور رہبانیت نئی زندگی بخش قوتوں کے لیے سدِ راہ بنتی ہے اسی طرح چند افراد نے قوت کے ساتھ آگے بڑھتی ہوئی اس نسل کی راہ میں بھی بند باندھ کر روکنا چاہا۔ جو لوگ اتنے طاقتور تھے کہ دو چار تھپیڑے کھا کر بھی ادب کے بہتے ہوئے دھارے میں شامل ہو گئے۔ انھیں کسی طرح گھیر گھار کر اپنے حصار میں لانے کی کوشش کی گئی۔ مگر نئے حالات کا شعور رکھنے اور مزاحمت کی وجہ سے جھنجھلاہٹ محسوس کرنے والی اس نسل نے بغاوت کر دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آہستہ آہستہ تحریک کی گرفت ڈھیلی پڑ کر

کمزور ہوتی گئی اور پھر بالکل ہی ختم ہو گئی۔ اس نئی نسل کو ادب کے لیے سیاسی پلیٹ فارم نہیں ملا اس لیے اس میں سیاسی تنگ نظری بھی پیدا نہ ہو سکی۔ لیکن اس کشمکش اور بحران میں نئے لکھنے والے عوامی تحریک سے کٹ گئے۔ پرانے ادیبوں نے حالات کے تقاضوں سے مصلحت کر لی، کچھ ملازمتوں میں پھنس گئے، کچھ فلمی دنیا میں داخل ہو گئے۔ کچھ اپنے محدود نظریات کی وجہ سے اور کچھ اپنی ذہنی کم مائگی کی وجہ سے کوئی کام نہ کر سکے، ہاتھ پہ ہاتھ دھر کر بیٹھ رہے۔ کسی خاص مقصد کے واضح طور پر سامنے نہ ہونے اور کسی اجتماعی تحریک کے فقدان کی وجہ سے عمل کا کوئی راستہ نہ ملا تو ان لوگوں کو ادب میں جمود کا احساس ہونے لگا۔ ۱۹۳۶ء یا اس کے قریب آنے والے ادیبوں کا یہ احساس صحیح بھی ہے، اس لیے کہ معدودے چند کو چھوڑ کر تقریباً سب کا تخلیقی کام رک سا گیا ہے۔ پہلے کی سی شدت نہ رہی۔ مگر جمود کا فتویٰ نئی نسل پر، جو ابھر رہی ہے، اپنا مزاج ڈھال رہی ہے اور اپنے لیے نئے اسالیب تلاش کر رہی ہے، مجموعی حیثیت سے صادق نہیں آتا۔ نہ بعض جدید قسم کے نقادوں کا یہ قول حقائق پر اترتا ہے کہ نئی نسل میں فکر کی کمی ہے۔ فکر کی کمی تو اس نسل میں بھی ملتی ہے جو ۱۹۳۶ء کے بعد آئی کیوں کہ چند مخصوص نعروں کو سامنے رکھ کر لکھنے سے فکر پیدا نہیں ہوتی۔ (ویسے ان حالات میں چند وقتی نعروں کی اہمیت اور ان کے اثر سے ادب میں پیدا ہونے والی شدت احساس خلوص کا مجھے بھی اقرار ہے) مزدور، کسان، عوام، انقلاب، صبح بہار اور رجائیت کے فارمولے بیشتر صورتوں میں بلا سوچے سمجھے استعمال کیے گئے تھے، ایسا لیے شاید ہی ایک دو ادیب ایسے نکل سکیں جنھوں نے ان کو واقعی علائم و رموز بنا کر پوری معنویت اور فکری گہرائی کے ساتھ استعمال کیا ہو۔ اب اگر یہ نام نہاد فکر اپنے مروجہ سانچوں میں نئے لکھنے والوں کے یہاں نہیں ملتی تو اس کا یہ مطلب قطعی نہیں ہے کہ پرانی نسل ان سے زیادہ گہری اور جاندار فکر کی حامل تھی۔

نئی نسل پر جمود یا فقدانِ فکر کا اعتراض، دراصل خود اپنی تخلیقات کے متعلق پیدا شدہ احساس کا ایک ردِ عمل ہے جو پرانے ادیب و نقاد نئے لکھنے والوں کے سر تھوپ دیتے

ہیں۔ نئی نسل کی ایک بدقسمتی (یا خوش نصیبی؟) یہ ہے کہ اسے ایک تو وہ خاص ہنگامی حالات میسر نہ آئے جنھوں نے پچھلے دور کے معمولی لکھنے والوں کو بزعمِ خود عظیم بنا دیا تھا۔ دوسرے نئی نسل کے ساتھ اچھے نقاد بھی نہیں ابھرے جو موجودہ عہد کے ادبی مزاج کا تجزیہ کر کے نئی تخلیق کے ساتھ انصاف کر سکتے۔ لکھنے والے بدل گئے مگر ناقدین وہی پرانے رہے جو پرانے فارمولوں سے نئے ادبی مزاج کو بھی ناپنا چاہتے ہیں۔ فارمولا گزیدہ تنقید کا رخ پہچاننے اور اس کی روح تک اترنے والی نظر کی وسعت اور گہرائی بھی عام نہیں۔

آج لکھنے والوں کا مزاج انقلابی یا سماجی نہیں بلکہ رومانی ہے۔ جدید رومانیت (سے neo romanticism ۔ وجہ، کی یہ رو بعض ترقی پسند شاعروں کے یہاں بھی مل جاتی ہے مثلاً فیض، مجاز، جذبی، اختر الایمان۔ ان شاعروں کی داخلیت اور رومانیت نئی نسل کی تحریروں میں توسیع پا رہی ہے۔ سماج میں مسائل تو اب بھی ہیں اور پہلے سے زیادہ اہم اور پیچیدہ، مگر ان کا اظہار اب براہ راست نہیں ہوتا۔ تشکیک و انتشار کے حالات میں نئی نسل نے اپنے اندر پناہ لی ہے اب بجائے غمِ جاناں اور غمِ دوراں کے غمِ ذات فکر کا محور بن گیا ہے۔ جو شاعر حالات کا جتنا زیادہ شعور اور مسائل کو سمجھنے کے لیے جتنی ہمہ گیر نظر رکھتا ہے اس کے پاس یہ غمِ ذات اتنا ہی وسیع ہو جاتا ہے۔ یہ وسعت ان معنوں میں ہوتی ہو کہ ذات حالات سے الگ نہیں، اسی کی پیداوار ہے۔ اس لیے غمِ ذات میں غمِ دوراں اور غمِ جاناں کے تمام عناصر کا سمٹ آنا ممکن ہے۔ ہر شاعر اپنے شعور کے لحاظ سے اپنے غم کے کینوس کو زیادہ یا کم عالمگیر بناتا ہے۔ بعض شاعر برخود غلط انفرادیت کے مغالطے میں صرف اسلوب کی جدت اور نادر تشبیہات (خواہ وہ دور از کار اور بے معنی ہی ہوں) کو تو اہمیت دیتے ہیں کہ ان کی انفرادی ذات ابھر سکتی ہے، ورنہ اس پر حالات کا پرتو پڑ سکتا ہے پھر بھی ان میں سے کچھ اس تاریک خول کو ریشم کے کیڑے کی طرح ایک دن توڑ کر باہر نکل آئیں گے (بشرطیکہ اندر ہی اندر دم گھٹ کر ان کی تخلیقی قوت مر نہ جائے) نئی نسل سے یہ خوش آیند توقعات اس لیے وابستہ کی جا سکتی ہیں کہ اس نے

ابھی ابھی ادب کے بے پایاں سمندر میں ہاتھ پیر مارنے شروع کیے ہیں۔ ابھی وہ تھکے نہیں، ابھی ان کی قوتیں سلب نہیں ہوئیں، ابھی ان میں اپنی منزل تک پہنچنے کی سکت ہو۔ ضروری ہے کہ اس بحرِ ذخار کی شناوری کے لیے اپنے پرانے کلاسیکی ادبی ورثے اور تہذیبی سرمایے کی آگہی ہو، اور اپنی اچھی روایات کو برتنے کا ذہنی شعور بھی ہو۔ اس کے ساتھ معاشرتی علوم، تاریخ، فلسفہ، نفسیات اور سائنسی نقطۂ نظر پر بھی اچھی طرح نظر ہو، کیوں کہ اس وسیع پس منظر کے فقدان کی وجہ سے ہی پچھلے دور کا ادب، اقبال کے بعد فکری لحاظ سے ترقی کرنے کے بجائے، زوال آمادہ ہوگیا۔ آج اگر ادب باقی رہ سکتا اور ترقی کر سکتا ہے تو زیادہ مضبوط اور وسیع فکری بنیادوں ہی پر یہ ممکن ہے۔ کھوکھلی ادعائیت اور ناپختہ فکری فارمولے ادب کی بقا کی ضمانت نہیں دے سکتے۔ نئی نسل کا شاعر اپنے رومانی رویے کے ساتھ غمِ ذات کے احساسات کو اسی وقت وسعت دیگرانہ اور ابدی صداقتوں سے ہم آہنگ کر سکتا ہے جب وہ اپنے عہد کا مزاج پیما بن جائے۔ تب ہی یہ ادب اس قابل ہو سکے گا کہ اسے دنیا کے ادب کے ساتھ رکھا جا سکے، ورنہ ابھی تو بننے اور بگڑنے کے امکانات ہیں۔ انفرادیت بن رہی ہے، اسلوب ڈھل رہا ہے، سب کچھ تخلیق کے سانچے میں تپ رہا ہے۔

(صبا، جولائی، اگست ۱۹۶۰ء)

(۲)[1]

آج تک ہمارے ناقدین نئے تقاضوں، نئے میلانات اور خود اپنے عہد کے ادبی مزاج کو سمجھ نہیں پائے ہیں، اسی لیے وہ متضاد آرا کا اظہار کر کے خود بھی الجھتے ہیں اور

---

[1] سوغات میں ۱۹۶۱ء میں ادب کے جدید میلانات اور تقاضوں پر ایک بحث چلی تھی، جس میں ہندوستان اور پاکستان کے مختلف ناقدین نے اظہارِ خیال کیا تھا۔ یہ مضمون اسی سلسلے کی ایک کڑی ہو

دوسروں کو بھی الجھاتے ہیں، اور شاید یہیں سے ادب و تنقید میں اس غیر ذمہ داری کا سراغ ملتا ہے جس نے ہماری تنقید کو محض قصیدہ خوانی یا دشنام طرازی بنا دیا ہے۔ اگر کوئی ناقد ان کے درمیان راہ نکالتا بھی ہے تو وہ کسی مخصوص فکری رجحان کی نمائندگی کرنے کی جگہ ادبی سمجھوتہ بازی سے کام لیتا ہے اور اسی سمجھوتہ بازی کو ادبی دیانت کا نام دیتا ہے۔ سمجھوتہ بازی ہمارے سماج کا سب سے نمایاں وصف (یا عیب) ہے زندگی میں سمجھوتہ بازی تو سمجھ میں آتی ہے مگر ادب میں جس سے دنیاوی معاشی یا سماجی مقاصد کے حصول میں ہمارے سماج میں کوئی مدد نہیں ملتی، سمجھوتہ بازی ناقابل فہم ہے۔ ادب زیاں کا سودا ہے، یہ ایسی نیکی ہے جس کا اجر نہ اس دنیا میں مل سکتا ہے، نہ دوسری دنیا میں اس کی جزا ہے۔ جب ادب 'شوق فضول' ہی ٹھہرا تو پھر جراتِ رندانہ کے اظہار میں باک کیوں؟ اپنے شوق و ذوق کو بھی دنیاوی سمجھوتہ بازی پر قربان کرنا اس کی دلیل ہے کہ ہمارے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کا ادب سے بھی مخلصانہ اور مجنونانہ تعلق نہیں۔ در اصل ادبی سمجھوتا آج کی سیاست کا عکس ہے، جو لوگ سیاست میں وقتی مصالح کی بنا پر متحدہ محاذ کی بات کرتے ہیں، کبھی تو ادب میں اپنے مفاد کی خاطر وسیع تر محاذ کی تبلیغ کرتے ہیں، اور اکثر جب اپنے اغراض و مصالح پر آنچ آتی دیکھتے ہیں، تو انتہائی تنگ نظری و تعصب کا ثبوت دیتے ہیں۔ در اصل ادب میں کسی مصلحت اندیشی، غرض کوشی یا مفاد پرستی کی گنجائش ہی نہیں ہے، ادب صرف ادب ہو، اور یہ چاہے کچھ ہو اسے بنیادی طور پر ادبی شرایط کی تکمیل کرنا چاہیے نہ کہ ہنگامی اور محدود مصالح کی ترجمانی۔

آج سیاست نے ہمارے عہد کی زندگی میں وہی جگہ لے لی ہے جو کبھی مذہب کو حاصل تھی۔ کہنے کو تو ہم سائنس کے ترقی یافتہ دور میں سانس لے رہے ہیں، مگر آج کا انسان سائنسی

(بقیہ ص۱۳۶) اس مضمون سے وہ حصے یا مباحث حذف کر دیے گئے ہیں جن کی نوعیت ہنگامی یا صرف مناظرانہ تھی۔ پھر بھی اس نقطۂ نظر کو آج سے دس بارہ سال قبل کے ادبی حالات و مباحث کی روشنی ہی میں پڑھنا چاہیے۔

فکر سے زیادہ قرون وسطیٰ کے تعصبات، تنگ نظری اور تیرہ خیالی میں مبتلا ہے، یا بیہودہ سائنٹفک فکر کو میکانکی اور سیاسی ریلے کے مترادف جانتا ہے۔ ادب بذاتِ خود فلسفہ، مذہب اور سائنس کی طرح ایک مستقل بالذات حقیقت ہو جو اپنے وجود کے لیے نہ مذہب کا تابع ہو نہ سائنس اور سیاست کا۔ البتہ جس طرح عمرانی علوم، فلسفوں، سیاسی نظریات اور مذہبی تصورات کا ایک دوسرے سے تعاون و تصادم ہوتا ہے، اسی طرح ادب بھی ان کے ساتھ تعاون و تصادم کی منزلوں سے گزرتا ہے۔ کوئی بھی ادب اپنے زمانے کے فلسفیانہ رجحانات مذہبی تصورات، سائنسی ایجادات اور سیاسی خیالات سے الگ نہیں رہ سکتا۔ ان کا عکس حقیقی ادب میں پڑنا ضروری ہو، مگر اس عکس کی بنیاد ادیب کے اپنے انفرادی تجربات و احساسات پر ہوتی ہے، بندھے ٹکے ضابطوں اور فارمولوں پر نہیں۔ اچھا ادب ہر حال میں ادب رہتا ہے، وہ زندگی کی ہر شاخ سے تعلق رکھتے ہوئے بھی کسی کے پیچھے نہیں چلتا۔ جو ادب معاصر رجحانات سے اثر قبول کرنے کے بعد بھی اس حد تک آزاد رہے کہ اسے ہر دور میں فنی اور ادبی خوبیوں کی بنا پر احترام سے دیکھا جائے، وہی سچا اور حقیقی ادب ہے۔

آج بھی جب ہم ادبی مسائل پر بحث کرنے بیٹھتے ہیں تو ادب کی اس انفرادیت کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور سیاسی اصطلاحات میں گفتگو کرتے ہیں جو بالواسطہ یا غیر شعوری طور پر ادب کو فلسفیانہ اور سیاسی اصطلاحات کی تعبیر و تشریح بنا دیتی ہیں۔ پچھلے دنوں ترقی پسند تحریک کے متعلق جو بحث چلی اور ابتک جاری ہے، اس میں اس طرف بہت کم لوگوں کی نظر گئی ہوگی کہ ترقی پسندی اور رجعت پسندی سیاسی اصطلاحات ہیں۔ ہم کسی سیاسی نقطۂ نظر پر اپنے اضافی تصورات و عقائد یا مروجہ و موجودہ اقدار کی بنا پر ترقی پسند یا رجعت پسند ہونے کا حکم لگانے کے عادی ہیں۔ زندگی پر سیاست کے اسی زبردست اثر اور اذہان پر سیاسی تصورات کی اسی بے رحم گرفت کے باعث ادب میں بھی یہ اصطلاحات اپنی اضافیت اور ہنگامی قدر کے باوجود راہ پا گئی ہیں۔ ڈی ایچ لارنس یا دستوئیفسکی کے خیالات و نظریات پر کوئی بھی نام نہاد ترقی پسند اپنے مخصوص تصور اقدار کی بنا پر میکانکی انداز میں رجعت پسندی کا فتویٰ

صادر کرسکتا ہے لیکن اس کے باوجود اس سے انکار ممکن نہیں کہ یہ دونوں بڑے آرٹسٹ ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ادبی قدر مخصوص تصورات سے الگ اور ماورا کسی دوسری اقدار کا نتیجہ ہے۔ یہی بذاتِ خود موجود، اور سیاسی مصالح سے ماورا اقدریں ادب کی قدریں ہیں۔ حالات کی تبدیلی کے باوجود آج بھی ادبی قدروں کے بجائے غیر ادبی پیمانوں سے جانچا جا رہا ہے۔

ترقی پسندی کی اصطلاح سے ملتا جلتا حال "تشکیک" کی اصطلاح کا بھی ہو گیا ہے جب میں نے اپنی پہلی "سخن گسترانہ بات" (صبا جولائی۔ اگست ۱۹۶۰ء) میں موجودہ ادبی مزاج کا تجزیہ کرتے ہوئے، اس کی شناخت کے لیے تشکیک کی اصطلاح پہلی بار استعمال کی تھی تو میرے ذہن میں یہ اصطلاح صرف فلسفے کی ایک بندھی ٹکی اصطلاح بن کر نہیں آئی تھی، بلکہ میں نے تشکیک کو آج کا سب سے اہم اور رجحان دار، پُر از امکانات میلان سمجھ کر اس پر زور دیا تھا۔ بعد کی بحثوں میں یہ اصطلاح بھی کثرتِ تعبیر سے خواب پریشاں بن گئی۔ خود میں نے اپنے جواب الجواب میں اس اصطلاح کی پوری فلسفیانہ تعبیر و تشریح کردی تھی۔ تشکیک ایک طرف تو علمیات (Epistemology) کا وہ نظریہ ہے جو انسانی علم کا سرے سے منکر ہے اور ہر ذریعۂ علم کو مشتبہ سمجھتا ہے (ہیوم کا نظریہ) اسے ارتیابیت (Scepticism) کہنا بہتر ہوگا۔ یہ میلان فلسفے میں زبردست تبدیلیوں کا باعث بنا، اس لحاظ سے اس نقطۂ نظر کو بھی منفی سمجھنا غلط ہوگا۔ لیکن آج جب ہم ارتیابیت کو ایک مخصوص ذہنی رویہ مان کر چلیں تو یقیناً اسے فکر سے اغماض برتنے اور حقیقت سے فرار کا نام دینا ہوگا۔ تشکیک جو نسبتاً وسیع تر مفہوم میں استعمال ہو سکتی ہے، ایک عام ذہنی رویہ ہے، علمیاتی یا مابعد الطبیعیاتی نظریہ نہیں، یہ ایسا جستجو اور صحت مند رجحان ہے جو تمام رائج الوقت فلسفوں اور اقدار کو شک کی نگاہ سے دیکھتا، انھیں جانچتا اور پرکھتا ہے تاکہ حقیقت کی ماہیت اور تہہ تک پہنچ سکے۔ یہ میلان آج ہماری پوری سماجی اور ذہنی زندگی پر محیط ہوتا جا رہا ہے۔ پھر بھی ناقدین

نے نظریات کی عینک لگا کر اسے کبھی فراری ذہنیت کا نام دیا، کبھی آزادی کی ایسی لگن بتایا
جس میں ذمہ داری کا احساس نہ ہو۔ کبھی اسے مقصد کے فقدان کا نام دیا گیا اور کبھی ذہنی
کم مائگی کہا گیا۔ انسان کے متجسس اور توانا ذہن کو مروجہ عقاید و تصورات و اقدار کو جانچنے
پرکھنے اور شک کی نظر سے دیکھنے کی اجازت ہی نہ دینے کا اصطلاحی نام ادعائیت
(Dogmatism) یا ملائیت و برہمنیت ہے۔ تشکیک کے اس مثبت رجحان
ہی میں آئندہ کے تصورات و اقدار تک پہنچنے کا امکان بھی ہے، اور مستقبل کی صورت
گری کی قوت بھی۔ اس اصطلاح کی پوری معنویت پر غور کیے بغیر اسے مورد الزام ٹھہرایا
گیا۔ اپنے ادب کے اشتراکی ناقدین کی طرح میں یہ ماننے کے لیے تیار نہیں ہوں کہ آج
ہمارے ذہنی افق پر ہر چیز اس لیے واضح اور روشن ہے کہ مشرق کے کناروں سے سرخ
سویرا جھانک رہا ہے! 'سرخ سویرا' ہمارے عہد کی ناگزیر حقیقت سہی، لیکن عالمی فکر
اور معاصر ذہن پر جو پرچھائیاں ایک دوسرے سے گڈمڈ ہیں ان کو سمجھنے کے لیے زیادہ وسیع
نظر کی ضرورت ہے۔ آج ہمارے مسائل اس قدر الجھے ہوئے ہیں کہ ان کا احصا اور احاطہ
آسان نہیں ہے۔ پچیس تیس برس پہلے کے ادب میں مسائل کی نوعیت اور رخ بہت ہی
واضح تھا، آج کے مسائل اور گزرے ہوئے کل کے مسائل میں وہی فرق ہے جو ریل کے
انجن اور اسپتنک میں ہے۔ آج کے مسائل اسی تناسب سے زیادہ پیچیدہ ہوتے جا رہے ہیں
جس تناسب سے میکانکی ایجادوں کی پیچیدگی بڑھتی جا رہی ہے۔ اس بات سے تو کوئی انکار
نہیں کر سکتا کہ زرعی نظام کی سادگی، صنعتی اور مشینی دور کی زندگی میں داخل ہو کر
نئی الجھنوں، نئے مسائل اور نئی پیچیدگیوں سے دوچار ہو چکی ہے۔ اس صدی کے آغاز سے
ہی نفسیات کے مختلف مکاتب خیال نے جن نفسی مسائل کو چھیڑا اور دریافت کیا ہے، وہ
آج سے پہلے نہ صرف یہ کہ علم کے احاطے سے خارج تھے بلکہ بڑی حد تک حقیقت میں بھی
ان کا کوئی وجود نہ تھا۔ لیکن آج وہی الجھنیں حقیقت بن گئی ہیں۔ آج کا نوجوان سماج
میں جس جنسی ناآسودگی، جسمانی تشنگی، روحانی کرب اور ذہنی بھول بھلیاں سے گزر رہا ہے

وہ ہمارے بزرگوں کو پیش نہ آئی تھیں، نہ وہ ان کو سمجھ سکتے ہیں۔ جب حقیقت خارج میں تبدیلی ہوئی اور زندگی کی نوعیت بدلی ہے تو یہ کیسے مان لیا جائے کہ آج کے فکری اور ادبی رجحانات میں اس کا دخل نہ ہوگا۔ ہم سے پہلے ہمارے اسلاف جاگیردارانہ سماج کی جن قدروں کو مانتے اور ان کے سہارے زندگی گزارتے تھے، جن مذہبی تصورات پر تکیہ کرتے تھے آج وگر وہ ختم نہیں ہوئی ہیں تو کم از کم شکست و ریخت کی منزلوں سے ضرور گزر رہی ہیں۔ ایک سماج ٹوٹ گیا۔ اس کے ساتھ اس کی سماجی معاشی اور روحانی قدریں بھی مٹ گئیں۔ نیا سماج بن رہا ہے۔ چاروں طرف تذبذب تشکیک اور انتشار ہے۔ نئی قدریں وقت کی بھٹی میں پگھل رہی ہیں ان کے بننے اور ڈھل کر نکلنے میں ابھی دیر ہے، اور اگر جنم لے بھی چکی ہیں تو ان میں وہ توانائی نہیں کہ روحانی اور ذہنی زندگی کو سہارا دے سکیں۔ قدروں کے اس تبادلے اور آمد و رفت کے عبوری دور میں اب یہ مشکل ہو کہ ہم کسی بھی بات پر آنکھیں بند کر کے ایمان لے آئیں۔ ترقی پسند تحریک نے مذہب کی جگہ مارکسزم کا عقیدہ دیا اور اس پر ایمان بالغیب لانے کی شرط رکھی گئی۔ آج بہت سے پرانے ادیب بھی اس زمین کو کھو چکے ہیں جس پر وہ کل تک کھڑے تھے۔ ہنگری کا ہنگامہ، پاسٹرناک کی کتاب پر ردّ و قدح، اسٹالین کے بت کا ٹوٹنا، روس اور چین میں آئے دن کی تبدیلیاں اگر اعتقاد چھین نہ لیں تو بھی یقین کو تو متزلزل کرتی ہی ہیں۔ اسی طرح ہماری پچھلی نسل نے مذہب و روحانیت کی جگہ جس فلسفے کو اپنایا تھا آج ہم اسے بھی جوں کا توں قبول نہیں کر سکتے۔ آج ادیبوں کے سامنے کوئی مشترکہ مقصد نہیں ہے آزادی حاصل کرنا تھی سو کر لی، اس وقت ہمارا مقابلہ بیرونی سامراج سے نہیں اپنے سماج کے اندر تبدیلیاں لانی ہیں ہم کو اپنے کلچر اور آرٹ کی از سر نو تعمیر و تشکیل کرنا ہے، اس منزل پر اگر خیالات میں اختلاف ہو تو یہ کسی انحطاط کی نشانی نہیں اسی تنوع اور اختلاف سے ہمارے کلچر کی رنگا رنگی عبارت ہے۔ خاص طور پر آرٹ کبھی اجتماعی ذہن کی پیداوار نہیں ہوتا وہ اجتماعی تہذیب کے تقاضوں اور رجحانات کو پورا ضرور کرتا ہے مگر ہوتا ہے انفرادی ذہن ہی کی پیداوار، کوئی سیاسی پارٹی، کوئی سماجی گروہ، کوئی ادبی ادارہ، کوئی ثقافتی انجمن، ادیب

اور آرٹ کی تخلیق نہیں کرتی، یہ ادارے معاصر ادب کی تشہیر و اشاعت میں تو مدد دیتے ہیں مگر وہ آرٹسٹ کو اپنا پابند بنا کر قلم پکڑوا کر اس سے لکھوا نہیں سکتے۔ اس کے لیے ادیب کو پہلے اپنی شخصیت کی تعمیر و تشکیل کرنی پڑتی ہے، اپنی انفرادیت بنانی پڑتی ہے، ادب چونکہ انفرادی تجربے اور تخلیق سے عبارت ہوا ہے محض اس لیے ہدف ملامت نہیں بنایا جا سکتا کہ انفرادیت پسندی کا رجحان بڑھتا چلا جا رہا ہے، ترقی پسند تحریک نے ادیبوں سے یہی انفرادیت چھین لی تھی، اگر آج نئی نسل کے ادیب و شاعر اسی انفرادیت کو بنا رہے ہیں تو یہ اچھا فال ہے سب ادیب مل کر ایک ہی کورس کیوں گائیں، ایک ہی نعرہ کیوں لگائیں، ہر فرد سماج میں رہتے ہوئے اور معاصر رجحانات سے اثر قبول کرتے ہوئے بھی اپنے ذہنی مسائل میں دوسروں سے الگ رہتا ہے، یہی انفرادیت ہے اس انفرادیت کو چھیننے کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک فرد کو قتل کر کے اسے بے جان اور بے حس مشین بنا دیا جائے۔ انفرادیت کے تحفظ کے ساتھ اگر آج "غم ذات" غم دوراں اور غم جاناں کا مرکز بن گیا ہے تو اس کا مطلب مطلقاً یہ نہیں کہ آج کا ادیب اپنی ذات کے خول میں بند ہو وہ حیات و کائنات کے مسائل کو دیکھتا اور سمجھتا ہی نہیں بلکہ ان کا تجربہ کرتا اور انھیں محسوس کرتا ہے۔ اپنی ذات کو ان کی آگ سے گزار کر تپاتا اور پختہ کرتا ہے اس تپاؤ اور پختگی، رچاؤ اور بساؤ کے عمل کے بعد ادیب کا غم ذات ایک فرد کا غم ذات نہیں رہتا ہے بلکہ وہ اپنے عصر کی روح کے کرب اور تقاضوں کا ترجمان بن جاتا ہے اس کرب کا اظہار اس رجحان کی ترجمانی کا انداز ہر ادیب کے انفرادی اسلوب تجربے اور زاویہ فکر کے لحاظ سے جدا جدا ہوتے ہوئے بھی ایک ہی ساز کے مختلف سروں کی طرح ہم آہنگ ہوتا ہے، ہمارے پرانے ناقدین جس خصوصیت کو ، اجتماعی مقصد و شعور کہتے ہیں وہ دراصل اوپر سے لادی ہوئی مصنوعی چیز ہے جو صرف لباس ہے، روح نہیں۔ اگر ادیب اپنی شخصیت کے ساتھ ایمان دار ہے، اپنی انفرادی زندگی اور تجربوں کے ساتھ مخلص ہے تو وہ کبھی بھی اپنے عہد کے مطالبات سے دامن بچا سکتا ہے نہ آنکھ چرا سکتا ہے۔

جس طرح نیم حکیم طبائع کا لحاظ کیے بغیر ہر مریض کو ایک ہی نسخہ دے کر خطرۂ جان بن

جاتے ہیں، اسی طرح تنقید و ادب میں، ایک ہی فارمولے کو ہر جگہ منطبق اور انفرادی میلانات کا خیال کیے بغیر استعمال کرنے سے ادب کی زندگی پر بھی بن جا سکتی ہے۔ غالب اور شیکسپیر، ڈانٹے اور گوئٹے، حافظ اور شلر، ملٹن اور میر، کالیداس اور اقبال اپنے دور کے نہیں ہر دور کے بڑے فن کار ہیں لیکن ان کی عظمت اسی میں ہے کہ انھوں نے اپنے معاصر ادبی مزاج کے ساتھ انصاف کیا۔ آج ہم کسی ادیب، نو عمر یا کہنہ سال سے یہ فرمائش نہیں کر سکتے کہ وہ ان عظیم کلاسیکی فن کاروں کی آواز بازگشت بن جائے۔ تخلیق اور عظمت بازگشت میں نہیں نئی آواز کی توانائیوں میں ہے، ہمارے جو ناقدین اس بات پر افسوس کرتے ہیں کہ آج کے دور میں کوئی غالب، میر یا اقبال کیوں نہیں پیدا ہوتا وہ ادبی تخلیق کے راز سے محروم ہونے کا ثبوت دیتے ہیں کیوں کہ آج تو وہی ادیب پیدا ہو سکتے ہیں جو اس وقت لکھ رہے ہیں۔ شخصیتوں کے بننے اور انفرادیت کی تشکیل میں عمریں لگتی ہیں۔ تنقید کے ضابطے گڑھنا اور انھیں تخلیقی ادب پر منطبق کر دینا تو بڑا ہی آسان کام ہے، لیکن تخلیق کے ساتھ انصاف کرنا اور فن کار کے مزاج کو سمجھنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں، یہاں فرہاد کو شیریں کے فراق میں تیشے سے سر پھوڑنا پڑتا ہے اور شاید ہمارے معاصر ادب میں اس بات کی سب سے بڑی کمی ہے کہ ہمارے ساتھ شاعروں اور تخلیقی فنکاروں کا تو جلوس رہا ہے مگر ایسے ناقد نہیں ہیں جو اپنی تنقید کو تخلیق سے ہم آہنگ کر کے خود اسے تخلیقی عمل بنا دیں۔ شاید یہ کام بھی شاعروں اور افسانہ نویسوں کو خود انجام دینا پڑے گا۔

ابھی ابھی ہم اردو ادب کے جس دور سے گزر کر ایک نئے دور کی طرف بڑھے ہیں، اس میں جامد فارمولوں اور ضابطوں، سیاسی نعروں اور نام نہاد اجتماعی مقاصد اور ان کے مصنوعی شعور پر بہت زور دیا جاتا رہا ہے۔ ہمارے ناقد اسی دور کے ناقد ہیں اس لیے وہ آج کے ادب پر بھی انھی فارمولوں کی عینک سے نظر ڈالنے کے عادی ہیں۔ اصطلاحات کے ابہام کی دلدل میں چلنے کی بجائے اگر ادب میں کوئی سیدھا، واضح اور صاف راستہ اختیار کیا جائے تو تازہ و قدیم وارداتِ بساطِ ادب کے لیے بھی مفید ہوگا اور ادب کے لیے بھی شفابخش۔ یہ راستہ وہی ہے جس پر چل کر معاصر ادب کے تمام تقاضے اور رجحانات سامنے آئیں۔ ایک رجحان پر

ضرورت سے زیادہ زور دے کر، دوسرے رجحانات کی نفی کرنا پھر اسی دلدل میں گرنے کے مترادف ہو جہاں پہونچ کر آگے کے تمام راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ راستوں کا مسدود ہو جانا ذہن کی کھڑکیوں کو بند کر کے تازہ ہواؤں کی آمد و رفت کو روک دینا ہے اور حقائق سے آنکھیں بند کر کے صرف ایک ہی تصور کو مرکز بنا کر مراقبہ کرنا بذات خود حقیقت سے فرار اور معاصر ذمہ داریوں سے بچنے کا سہل پسند طریقہ ہے۔ اسی سہل پسند اد عائیت کے برخلاف کھلا ہوا دوسرا واضح راستہ جو تمام افقوں کی نشان دہی کرے، تمام راستوں کے پیچ و خم سلجھائے، تمام منزلوں کی اضافیت، فکر و نظر پر واضح کرے، صحت مند اور مثبت تشکیک کا راستہ ہے جو نہ ذہنی بے مائگی و آوارگی ہے نہ غیر ذمہ داری و فرار، بلکہ ہمارے دور کا سب سے اہم تقاضہ اور سب سے زندہ رجحان ہو۔ یونان کے ابتدائی فلسفیوں نے ہی نہیں بلکہ ڈیکارٹ (Descartes) تک نے فلسفۂ جدید کی بنیاد شک پر رکھی، ہماری عالمی تہذیب و فکر کے تمام عظیم الشان نظامات فکر و فلسفہ شک کی اسی ایک اینٹ پر کھڑے ہیں۔ ہم اس بات پر کیوں اصرار کریں کہ ہمیں کوئی منزل مل ہی جائے۔ انسانی تاریخ میں ایک دو نسلوں کی کھوج اور جستجو ہی منزل تک پہونچنے کیلئے کافی نہیں ہے، ہم اگر منزل تک نہ پہونچیں تو بھی آئندہ نسلوں کے لیے نئی راہوں کے نشانات تو چھوڑ ہی سکتے ہیں جو انہی راستوں سے آگے بڑھ کر کبھی نہ کبھی کسی منزل کا سراغ پا ہی لیں گی۔ آج کا ادیب یا مفکر اپنی انفرادی شخصیت میں الف لیلہ کا کوئی طلسمی شہزادہ نہیں بلکہ مجموعی حیثیت سے وہ ذہن اور وہ آرٹ کو طلسم ہو جو ہم کو ورثے میں اچھے اور برے اذہان سے ملتا ہے اور جسے ہم آئندہ نسلوں کو تھوڑے بہت اضافے کے ساتھ سونپ جاتے ہیں۔ یہی جستجو، نئے افقوں کی یہی تلاش فکر و جذبے کی تسکین و نجات کی یہی تشنہ کوشش میرے نزدیک اپنی پوری مثبت معنویت کے ساتھ تشکیک ہے۔ ہمیں اس بات میں کوئی شک نہیں کہ انسان کو روزگار چاہئے، آزادیٔ فکر اور انفرادیت کی تعبیر کا حق چاہئے اور امن کے ساتھ اپنے کلچر اور ذہنی روایات کی تشکیل کا حق چاہئے،

. . . .

. . . . ہم تشکیک کا جواز صرف وہاں پیدا کرتے ہیں جہاں ذہن پر جبر یں ثبت کر کے ان بنیادی، انسانی، فکری اور ادبی حقوق سے محروم کرنے کی کوشش کی جائے

ہمارے ادب میں ترقی پسندی (اگر اسے بجائے خود کوئی ادبی رجحان مانا جائے) ہر دور میں رہی ہے، میر سے غالب تک، اور پھر اقبال و پریم چند تک جو ادب میں سیاسی اصطلاحات کو واضح طور پر استعمال کرنے لگے تھے ایک مثبت فکری رجحان ایسا رہا ہے، جو کلچر کے تحفظ و بقا، ذہن کی ترقی و تربیت، فکر کی جدید تعمیر و تشکیل ابھرتی ہوئی نئی قوتوں کی پشت پناہی کرتا رہا، چند خاص سیاسی مقاصد کے ساتھ چند نوجوانوں نے ۱۹۳۶ء میں جس تحریک کو ترقی پسندی کے اضافی نام سے ادب میں روشناس کیا اور ہمہ گیر قوت بنایا وہ ادبی سے زیادہ سیاسی تحریک تھی، ادب ہر دور میں معاصر رجحانات سے اثر قبول کرتا ہے مگر ادب میں یہ پہلی شعوری اجتماعی کوشش تھی جس نے چند مقاصد کے لیے ادب کو آلۂ کار بنایا، وہ اچھے مقاصد ہندوستان کی آزادی کے حصول اور عوام کی فلاح و بہبود، ہمہ گیر ترقی کی جد و جہد سے عبارت تھے، اس جد و جہد میں ادیبوں نے اپنا حق اسی ایمان داری سے ادا کیا جس ایمان داری سے مخلص سیاسی کارکن اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہوئے ترقی پسند تحریک نے آزادی کی جد و جہد میں ناقابلِ فراموش خدمات انجام دی ہیں۔ آزادی نے ہمارے تیرہ خانے میں نئے چراغ جلائے اب ملک میں آزادانہ طور پر نئے سماج کی تعمیر کا عہد آیا ہے، جس میں کلچر اور آرٹ کی دوسری شاخوں کی طرح ادب پر بھی پوری ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ معاصر رجحانات کی آبیاری کرے، ضرورت ہو کہ ہم استحصال اور غلامی کے دور میں ماضی کی جن جاندار اور صحت مند روایتوں سے اپنا رشتہ توڑ چکے تھے انھیں پھر سے استوار کریں اس لیے کہ جس حال کا کوئی ماضی نہ ہو اس کا کوئی مستقبل نہیں بن سکتا، اس منزل پر نظریاتی انتہا پسندی یہ کام انجام نہیں دے سکتی اس کے لیے زیادہ وسیع النظری کی ضرورت ہے۔

ہم نے بیرونی کلچر، غیر ملکی فلسفے اور نظریات کی بہت سی قدریں اس طرح درآمد کرلی ہیں جیسے بدیسی کپڑا باہر سے منگا کر پہن لیا جائے۔ کلچر آرٹ اور ادب لباس نہیں وہ روح بھی ہیں، نہ انہیں درآمد کیا جاسکتا ہے نہ برآمد۔ یہ شاید سرمایہ دارانہ دور انحطاط کی سب سے بڑی لعنت ہو کہ آج کلچر بھی اپنا آزادانہ اور بالذات وجود کھو کر بدیسیوں سے منگائے ہوئے لباس پہن کر یوں گھوم رہا ہے جیسے پردے پر فلم کی پرچھائیاں حرکت کرتی ہیں، بولتی ہیں، ہنستی ہیں، روتی ہیں، نفرت اور محبت کرتی ہیں، لڑتی اور سمجھوتہ کرتی ہیں، جیتی اور مرتی ہیں۔ مگر یہ سب کچھ بے روح پرچھائیوں کا کھیل ہے۔ اسی طرح اگر کلچر، آرٹ اور ادب بھی درآمد شدہ نظریات کی بنیاد پر کھڑے ہوں تو وہ بے روح پرچھائیاں بن جاتے ہیں۔ ہر وجود انسانی کو اس بات کا حق ہے کہ وہ آزادانہ طور پر غور و فکر کرے، اور اپنے عہد کا کلچر اختیار کرے۔ کوئی کلچر اوپر سے نہیں لادا جاتا وہ اپنے دور کے تقاضوں اور ضروریات کی پیداوار ہوتا ہے۔ آج ہمارے ملک میں وہ نام نہاد تعلیم یافتہ طبقہ جو بزعم خود کلچر، آرٹ اور ادب کا دلدادہ و سرپرست ہے، اسی مصنوعی کلچر کے لبادے اوڑھ کر مستعار نظریات اور مصنوعی قدروں کی بیساکھیوں کے سہارے چل رہا ہے۔ ایسے ماحول میں نہ صحیح ادبی ذوق کا مطالبہ کیا جاسکتا ہے نہ معاصر ادبی مزاج کے لیے تحسینِ سخن شناس کی امید ہوسکتی ہے۔ پرچھائیوں سے تو صرف میکانکی طرزِ عمل ہی کی توقع ہوسکتی ہے، ان سے اس سے زیادہ مانگنا فضول ہے۔ ذہن، دل اور جذبہ و فکر کے تقاضوں کی تشفی تو وہ زندہ، جیتے جاگتے انسان کرسکتے ہیں جن کو ماضی سے وراثت میں زندہ اور حقیقی کلچر ملا ہو اور جو اپنے فعال ذہن، متحرک فکر و تخیل اور زندہ جذبہ و احساس کی دولت سے معاصر عہد کی آبیاری کر رہے ہوں۔ اگر یہ اذہان تشکیک کا حق مانگیں تو اس پر اعتراض کرنے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم اپنی مصنوعی قدروں، درآمد شدہ فکری پیرہنوں اور بیمار سماجی معیاروں کے آسیبوں کو اور آزادی کا حق دے رہے ہیں۔

آج کا ادبی مزاج جو تشکیک سے عبارت ہے اس حقیقت سے بھی ہراساں

ہے کہ ہمارے پیروں کے نیچے کوئی زمین نہیں صرف خلا ہو، ہماری اقدار یا تو ہمارے ہی معاشرے کے بیمار اور مردہ آسیب ہیں یا پھر برآمد کردہ مصنوعی بدیسی پیرہن۔ ہم کو اپنے پیروں تلے زمین بھی ڈھونڈنی ہے اور مثبت نقطۂ نظر کے ساتھ صحت مند اقدار ___ کی تلاش میں ایک طرف ماضی کے دفینوں کو کھوجنا ہے، دوسری طرف حال کے سینے کو چیر کر روشنی کی وہ کرنیں کھوجنی ہیں جو کل کا سورج بن سکتی ہیں تشکیک کے ساتھ ہم لاادریت (Agnosticism) اور اثباتیت (Positivism) ایسی اصطلاحات سے بھی دوچار ہوتے ہیں ان اصطلاحات کی بنیاد اس پر ہے کہ جو کچھ ہمارے ادراک و فہم سے ماورا ہے۔ اس کی بحث چھوڑ کر ہمیں صرف اپنی اسی دنیا اور اس کے حقائق کے علم و فہم تک محدود رہنا چاہیے جو ہماری گرفت میں ہو۔ فکر و فلسفے کا یہ رجحان جسے مثبت کہا جاتا ہے اپنے اندر بعض منفی میلانات کے جراثیم بھی رکھتا تھا۔ ماورائے تجربہ جو کچھ ہے وہ سب کا سب غیر حقیقی نہیں اور نہ سائنسی علم ہی آخری اور کل حقیقت کا علم ہے۔ جب تک فنونِ لطیفہ، مذہب اور فلسفہ سے مدد نہ لی جائے ہمیں تہذیب کی اعلیٰ اقدار کا عرفان حاصل ہو سکتا ہے نہ کلچر کوئی معنویت اور گہرائی حاصل کر سکتا ہے۔ عمرانی علوم اور سائنسوں نے انسانی اقدار کو نظرانداز کر کے تہذیب کو کھوکھلا کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مذہب اور فلسفے کے روپ میں یہ اقدار باقی رہیں مگر ان کی موجودگی بھی بڑی مصنوعی اور غیر حقیقی معلوم ہوتی ہے، نئی تعلیم و فکر کے نام سے ہمارے ملک میں جو کلچر آیا اور جس نے ہم سے بہت کچھ چھین کر صرف منفی اندازِ فکر، ادھورے ذہن، ادھوری تعلیم، مصنوعی آرٹ پرستی اور جھوٹی قدریں دیں وہ اسی ایک طرفہ بیرونی اثر کا نتیجہ تھا۔ اس طرح ہمارے معاشرہ کا تعلیم یافتہ طبقہ بھی اپنی بڑی بڑی ڈگریوں اور پڑھے دیکھے اور ہمہ گیر مطالعہ کے باوجود اس ذہنی اور روحانی تربیت سے محروم ہو گیا جس سے کسی ملک، قوم یا عہد کا مزاج اور کلچر بنتا ہے اسی لیے میں نے کہا ہے کہ ہم ایسے کلچر میں سانس لے رہے ہیں جس کا وجود خلا میں ہے جس کے پیروں تلے زمین ہے نہ سروں پر کوئی وسیع اور روشن آسمان، سامنے آگے اور پیچھے، نیچے اور اوپر دم گھونٹ دینے والی خلا کا بے کراں

اندھیرا ہے۔ اب تک ہمارے تعلیم یافتہ طبقے میں یہ فیشن رہا ہے کہ وہ اپنے قومی اور تہذیبی ورثے کو نظرِ حقارت سے دیکھنے اور بدیشی تہذیبی ورثوں کو اُتی ڈُڈ کے پہنے ہوئے لباسوں کی طرح سینے سے لگانے پر بجا فخر کرتا تھا، اب یہ رجحان کم ہو رہا ہے مگر لوگوں کی تعلیم و تربیت ایسے مصنوعی ماحول میں ہوئی ہے ان کے ذہنوں کو وہ توانائی اور زندگی اتنی جلدی کیسے مل سکتی ہے جو زندہ کلچر اور آرٹ کو نصیب ہو۔ اسی لیے اقدار کا ایک خلا پیدا ہوا۔ ایک طرف تو ہمارے نقاد اس سماج کو بدلنے کی جد و جہد کے خواب دیکھتے ہیں دوسری طرف وہ ادیبوں، فن کاروں، دانشوروں مفکروں اور خلاق ذہنوں پر فیصلے صادر کرتے ہیں تو انہی بیمار غیر صحت مند اور مصنوعی اقدار کا سہارا لیتے ہیں، جن کو وہ خود مٹانا چاہتے ہیں عمل اور فکر کے ساتھ فکر اور فکر کا یہ تضاد اس بات کی علامت ہو کہ ان لوگوں کو بھی جو اپنے معاشرہ سے مطمئن نہیں کوئی اور راہ نظر نہیں آتی تو وہ چکر لگا کر اسی محدود دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں جس سے نکلنے کی تمنا رکھتے ہیں۔ ہمارے عہد کا سب سے اہم تقاضہ یہ ہو کہ ہم نہ صرف اس تنگ دم گھونٹ کر ہلاک کر دینے والے دائرے سے باہر نکلیں بلکہ آگے بڑھ کر تحقیق و جستجو کے نئے اُفق بھی ڈھونڈیں جو ہماری نظروں کے سامنے ہیں مگر ہمیں نظر نہیں آتے۔ اور اگر نظر بھی آئیں تو ہم سہل پسندی یا کسی تعصّب کی وجہ سے ان کو صرف دھوکہ، ذہنی بے راہ روی اور فراریت کے بے معنی نام دیتے ہیں۔

آج اردو کے زندہ اور جاگتے ہوئے ادیب اپنے دور کی خرابی، الجھی اور بے یقینی کو سمجھ کر ماضی سے بھی رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ ادب تجارتی اشتہار نہیں ہے جو لوگوں کو چونکانے کے لیے ہر صبح اپنی سرخی بدلے۔ اسی طرح وہ کسی بھی سیاسی پارٹی کے منشور اور پروگرام کے ساتھ ہر پانچویں سال انتخاب لڑنے اور وقتی مصلحتوں سے سمجھوتہ کرنے کے لیے اپنا چولا نہیں بدل سکتا۔ ادب میں سیاسی اور تجارتی اشتہار بازی کا رواج عام ہو چکا ہو جسے ترقی پسندی کہیے یا رجعت پسندی اور اسی اشتہار بازی پر ہمارے بہت سے ادیبوں کی شہرت اور زندگی کا انحصار ہے ادب اشتہار بازی اس لیے نہیں ہے کہ اشتہار ہمیشہ صرف کسی ایک چیز پر ضرورت سے زیادہ غیر فطری

مصنوعی اور نمائشی اصرار کرتا ہو اور ادب زندگی کے ہر پہلو کو جانچتا اور من حیث المجموع دیکھتا ہے۔ ادب سیاست نہیں ہے، اس لیے کہ ادب کا رشتہ ماضی حال اور مستقبل تینوں سے ہوتا ہے صرف وقتی نعرے اور ہنگامی مسائل اس کے پیش نظر نہیں ہوتے۔ ادب مذہب نہیں ہو اس لیے وہ بے جان اور اندھی ادعائیت کا نام نہیں، غور و فکر اور آزادانہ فکر سے بنتا ہو، خواہ یہ فکر کسی زندہ و فعال نظامِ فکر پر مبنی ہو یا تشکیکی رجحان پر۔ ادب فلسفہ نہیں ہو۔ اس لیے کہ ادب فکر و خیال کے ساتھ تصوّر اور جذبے کو بھی اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے۔ ادب سائنس نہیں، اس لیے کہ وہ زندگی کے صرف ایک پہلو، (cross section) کو نہیں دیکھتا بلکہ اسے زمان و مکان کی پوری وسعتوں میں رکھ کر سمجھتا ہے۔ ان اختلافات کے باوجود ادب، فلسفے، سائنس، مذہب، سیاست سبھی سے ملتے جوڑے رہتا ہو، مگر ہر ایک کو اتنا ہی حق دیتا ہے، جتنا اسے ملنا چاہیئے۔ آج ادب کو اسی تطہیر کی ضرورت ہے (لیذھب عنکم الرجس اھل البیت ویطھرکم تطھیرا) آج اہل بیت ادب اسی تطہیر کا مطالبہ کر رہے ہیں جو تطہیر کا حق ہے۔ یہ تطہیر اشتہار بازی کی ذہنیت اور مسلّط کیے ہوئے سیاسی پروگراموں اور فلسفوں سے نجات چاہتی ہے۔

ادب کی تطہیر کے علاوہ آج کے عہد کا ایک اور مطالبہ بھی ہے جو کم اہم نہیں ہے، وہ یہ ہے کہ ہم اپنے ماضی کے کلچر سے اپنا وہ رشتہ جوڑیں جو ٹوٹ گیا ہے اور ٹوٹتا جا رہا ہے، یہاں میری مراد احیا پرستوں کے مذہبی نظاموں سے نہیں ہو کیونکہ ان کے تصوّرات کا رشتہ تو صرف ماضی اور مردہ ماضی سے ہو زندہ حال اور مستقبل سے یہ لوگ کٹ چکے ہیں، ہم کو اپنے تہذیبی ورثے کو کھوجنے اور اس کی جاندار اقدار کو پانا ہے، جو ہماری فکر و نظر کو نئی توانائی بخشے،، اس بات کا علم ہونا خود بڑی ضرورت ہو کہ ہمارے اسلاف اس کلچر کی تعمیر و تشکیل کے لیے جس کے ہم آج صرف نام لیوا ہیں کیا کچھ چھوڑ گئے ہیں، ان کی فکر و نظر نہ صرف اپنے عہد کے تمام مروّجہ علوم، روحانی اور مادّی تجربوں کا احاطہ کرتی تھی بلکہ اپنے عہد کے زندہ تقاضوں سے بھی انصاف فرماتی تھی ابھی پتہ نہیں کتنے علمی و فکری ذخیرے ایسے ہیں جو

اب تک کتب خانوں کی الماریوں میں دوسری کتابوں کے منوں بوجھ تلے دبے ہماری نظروں کو گھور رہے ہیں اور ہماری نام نہاد تحقیق گورکنی اور بوسیدہ کفنوں کی گنتی ہی کو اپنا منصب سمجھ رہی ہو۔

ہم کو ماضی کے ورثے سے تحقیق کے ذریعے ہی مواد حاصل کرنا نہیں ہے بلکہ اپنی ان زندہ روایتوں کا عرفان حاصل کر کے انھیں اپنانا اور اپنا مزاج بھی بنانا ہے جو مغرب کی روایات، یونان و روم کی تاریخی داستانوں اور دیومالاؤں سے کم اہم اور شاندار نہیں۔ طلسم ہوشربا، الف لیلہ، مہابھارت، رامائن، وید، پنچ تنتر، قرآن، گیتا، احادیث، اسلامی تاریخ، ہندوستانی تاریخ، بدھ مت، جین مت، کبیر اور نانک کی روایات، صوفیا اور بھگتوں کے نظریات بذات خود اتنے جاندار ہیں اور ہمارے کلچر میں اس طرح رچے بسے ہیں کہ انھیں ہم جانے بغیر خود کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ ہم آج جس کلچر میں جی رہے ہیں، وہ ان تمام عناصر کے رچاؤ، بساؤ سے خالی محض ایک بے روح پاسنگ ہے جس کی اقدار بھی کھوکھلی اور بے جان ہیں۔ میں نے جب بھی ادبی رسائل میں ایسی نظمیں اور افسانے پڑھے جن میں یونانی و رومی اساطیر شیکسپیئر اور دوسرے مغربی مصنفین کے شہ کاروں کے کرداروں روایتوں اور نظریات کو بنیاد بنایا گیا ہے تو ایک طرف مجھے اس ذہنی بے ننگی کا خیال آیا جو اپنے تہذیبی ورثے اور روایات پر بدیسی ورثے اور روایات کو ترجیح دیتی ہے، دوسری طرف اس عرفان سے بے خبری کا احساس ہوا کہ ادب کی علامتیں، استعارے اور تشبیہیں کلچر کا جز ہوتی ہیں جو علامتیں کسی کلچر کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوں وہ جاندار آرٹ پیدا نہیں کر سکتیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہم کو ساری دنیا کی تہذیب، آرٹ، علم اور فلسفے سے ناتا جوڑنا چاہیے، مگر یہ ناتا مصنوعی نہ ہو بلکہ ہمارے مزاج اور روایتوں کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ان کا جز بن جائے، اس کے بغیر بڑا ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ ہم آفاقی تہذیب کے وارث ہیں مگر اپنی تہذیب کے واسطے سے۔

ان تقاضوں، مسائل اور رجحانات کے پیش نظر، آج کی نئی نسل جو ادب پیش کر رہی ہے یا آگے چل کر تخلیق کرے گی وہ رجعت پسند اس لیے نہیں ہو سکتا کہ آرٹ کبھی رجعت پسند نہیں ہوتا صرف اچھا یا برا ہوتا ہے۔ غالب اور اقبال کے بعد آج کا عہد اپنے اس مزاج شناس کے انتظار میں ہے، جو اس کے مزاج کی آئینہ داری کا حق ادا کر سکے۔

(سوغات سنہ ۷۰ء

جدیدیت کے بنیادی تصوّرات

"عدم ان لوگوں کو بچا سکتا ہے یا فنا کر سکتا ہے جو اس کا سامنا
کرتے ہیں۔ لیکن جو اسے نظر انداز کرتے ہیں وہ غیر حقیقی ہونے کی سزا
بھگتتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لیے حقیقی زندگی گزارنے کی بات محض
ایک اتہام ہے کیونکہ اصلی زندگی جہاں حقیقی خطروں سے بھری ہوئی
ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔"

(ونتیرلیس کیپٹانیکس [1])

جدیدیت کی مختصر ترین تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ یہ اپنے عہد کی زندگی کا سامنا کرنے اور
اسے تمام خطرات و امکانات کے ساتھ برتنے کا نام ہے۔ ہر عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی
کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے جدیدیت ایک ایسا
مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ہر عہد میں ان لوگوں نے جو حقیقی طور پر زندہ
رہے ہیں، اس عمل میں حصّہ لیا ہے۔ انھوں نے فکر و فن کی سطح پر فرسودہ اقدار کے خلاف

---

1. Existe Lialsm: Yaeper. (Harward University
, press 1948, PP, 94

جنگ کر کے نئی قدروں کی پرورش کی اور عملی زندگی کو نئے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ اسی مفہوم میں ادب کو روحِ عصر کہا جاتا ہے۔ جدیدیت کی بحث میں مغالطہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب محض اسی عمل کو جدیدیت کا کُل مفہوم سمجھ لیا جائے۔ اپنے زمانے میں ہر بڑا ادیب جدید رہا ہے۔ لیکن غالبؔ کے عہد کی جدیدیت جن عناصر سے عبارت ہے، وہ مختلف ہیں اور ہمارے عہد کی جدیدیت کے عوامل مختلف ہیں۔ اسی بنیاد پر ہم آج کی جدیدیت اور پچھلے ادوار کی جدیدیت میں امتیاز کر سکتے ہیں۔ اگر ہم ایک ارتقا پذیر عمل کو سب کچھ مان لیں تو پھر غالبؔ اور اقبالؔ کو آج کے مفہوم میں بھی جدید ہونا چاہیے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ غالبؔ اور اقبالؔ کے بعض عناصر آج کی جدیدیت میں موجود ہیں لیکن کُل غالبؔ اور کُل اقبالؔ کسی طرح سے بھی آج کی جدیدیت کے تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔ زمانے کا فرق اہم چیز ہے۔ جب ہم جدیدیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں یہ واضح تصور ہوتا ہے کہ آج کا ادب نہ صرف غالبؔ اور اقبالؔ کے عہد سے مختلف ہو۔ بلکہ آج سے چند برس قبل تک کی حقیقی زندگی کی عکاسی کرنے والے ترقی پسند ادب سے بھی مختلف ہے۔ زمانے کا عمل کل کی جدیدیت کو آج کی فرسودگی اور کل کی زندگی کو آج کی مردہ روایت قرار دیتا ہے۔ صرف وہی بچ رہتا ہے جو آج کے تقاضوں کی تکمیل میں ممد و معاون ہو سکے۔ اس لیے یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے مفہوم کے تعین کے لیے ہر عہد کے مخصوص حالات اور نظامِ اقدار کو بھی پیشِ نظر رکھا جائے۔ اپنے عہد کی حقیقی زندگی اور اس کے خطرات و امکانات کو معیار بنا کر ہی جدیدیت کا مفہوم متعین ہو سکتا ہے۔ جدیدیت وسیع تر مفہوم میں ایک مسلسل عمل ہے لیکن جب ہم اس عمل کو کسی دور میں رکھ کر سمجھنا چاہیں تو یہ چند اقدار کی تشکیل اور عرفان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ کسی عہد کی جدیدیت ایک مستقل و منضبط نظامِ اقدار سے بھی عبارت ہو سکتی ہے۔ ان اقدار کی داخلی کشمکش اور تضاد کی بھی تفسیر ہو سکتی ہے۔ اور دو نظام ہائے اقدار کی باہمی آویزش میں بھی اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ اسی روشنی میں یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو سمجھنے کے لیے انسانی زندگی کے ہر پہلو کا جائزہ لے کر سماجی، سیاسی، معاشی،

فکری، خارجی اور داخلی سطح پر ان عناصر و عوامل کا تجزیہ کریں جنھوں نے ہم عصر ذہنوں کی تشکیل کی ہے۔

پہلے ان اہم اور دور رس تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے جنھوں نے ہمارے عہد کو پچھلے تمام ادوار سے مختلف بنانے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ سائنسی انقلاب کے دور رس اثرات کا اندازہ پچھلے چند برسوں ہی میں کیا جا سکتا ہے حالانکہ اس انقلاب کے قدموں کی آہٹ پہلے سے سنائی دے رہی تھی۔ انیسویں صدی کے خاتمے کے وقت صنعتی انقلاب اپنے نقطۂ عروج پر پہونچ کر ایک دوسرے اور زیادہ دور رس امکانات رکھنے والے انقلاب کے لیے زمین تیار کر چکا تھا۔ یہ سائنسی انقلاب تھا۔ سترھویں صدی عیسوی سے انیسویں صدی تک سائنس کی ترقی بالواسطہ طریقہ سے صنعتی ارتقاء میں مددگار رہی ہے۔ بیشتر نئی ایجادیں اتفاق کا نتیجہ تھیں۔ سوچے سمجھے منصوبے کا منطقی نتیجہ نہیں تھیں۔ نئی نئی دریافتوں نے صنعتی تہذیب کو جاگیردارانہ تہذیب سے ممتاز بھی کیا، اور اس پر غالب بھی۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر تک باوجود فرانس کے انقلاب، صنعتی انقلاب اور امریکہ کے اعلان آزادی کے پرانا معاشرتی ڈھانچہ قدیم نظام اقدار کے ساتھ بڑی حد تک برقرار رہا تھا۔ معاشرے میں معزز و محترم وہی سمجھا جاتا تھا جو بغیر کام کیے زیادہ سے زیادہ آسائش کی زندگی گزارے۔ صنعتی انقلاب کے بعد بھی "بے کار معززین" کا یہ طبقہ باقی رہا۔ زیادہ سے زیادہ اتنا ہوا کہ اس کا نام بدل گیا، اس کے ساتھ ایک اہم تبدیلی ضرور ہوئی اور وہ یہ کہ مغرب نے محنت کی عظمت اور عزت کو بھی ماننا شروع کیا۔ اس تبدیلی کے باوجود طبقاتی ڈھانچے میں محنت کشوں کو کوئی بہتر سماجی مقام نہ مل سکا۔ اس دور کی انسان دوستی کا تصور بھی عملی طور پر سرمایہ دار طبقے کی حد تک محدود تھا۔ مساوات تمام انسانوں کے لیے نہ تھی بلکہ سرمایہ داروں کو جاگیرداروں کے مساوی مرتبہ و حقوق دلانے کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے بیشتر انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ناولوں میں مساوات اور انسان دوستی کا یہی محدود تصور ملتا ہے۔ سرمایہ داروں نے اپنا یہ حق چھین کر حاصل کیا لیکن وہ عام

محنت کش انسانوں کو اپنے مساوی حقوق دینے کا تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ مزدوروں کی زندگی سماجی اور فلاحی ریاست کے وجود میں آنے کے ساتھ نسبتاً محفوظ و آسودہ ضرور ہو گئی تھی۔ لیکن ان کے لیے آزادی و مساوات ابھی تک خواب سے زیادہ حیثیت نہ رکھتے تھے۔ اسی کے ساتھ بڑے بڑے صنعتی شہروں کی طرف دیہات چھوڑنے والے زرعی مزدور اور بے زمین کسانوں کی ہجرت کا عمل بھی شروع ہوا۔ اب زراعت کی جگہ صنعت معیشت کی بنیاد بنتی جا رہی تھی۔ صنعتی شہروں نے (Slums) ان گندی غریب بستیوں کو اپنے نواح میں اور کبھی کبھی اپنے قلب میں جنم دینا شروع کیا، جن کا وجود آج بھی سرمایہ دارانہ فلاحی ریاست کے تصور پر سب سے بڑا جیتا جاگتا طنز ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں اس مزدور طبقے نے فکر کی سطح پر بھی اپنا وجود منوانا شروع کر دیا تھا۔ سوشلزم اور پھر مارکس، اینگلز کی جدلیاتی تاریخی مادیت میں طبقاتی کشمکش پر زور انیسویں صدی کے دوسرے نصف کی حقیقی زندگی کا فلسفہ بن کر سامنے آیا۔ مارکس نے جدلیاتی عمل کو جو سر کے بل کھڑا تھا، پیروں پر کھڑا کر کے مزدور طبقے کے ہاتھوں میں انقلاب کا حربہ بنا دیا۔ مارکس کا تصورِ ارتقا ہیگل کے تصورِ ارتقا سے ماخوذ ہے۔ لیکن اس کے زمانے تک ارتقا کا سائنسی نظریہ دنیائے علم میں روشناس ہو چکا تھا۔ مارکس ڈارون کا ہمعصر ہے آگسٹس کونٹ (Augustus comte) کی اثباتیت (Positivism) کی بنیاد پر نظریہ ارتقا نے سائنسی فکر بن کر تمام سائنسی اور عمرانی علوم کی قلب ماہیت کر دی تھی۔ مارکس نے ارتقائیت اور اثباتیت کو مادیت کی زمین پر کھڑا کیا اور اسے سائنسی فکر سے ہم آہنگ کیا۔ مادیت کا یہ سائنسی تصور سترھویں اور اٹھارھویں صدی کی میکانکی مادیت سے مختلف تھا۔ میکانکیت جاندار وں کے اعمال کے ساتھ ذہنی مظاہر کو بھی مادی قوانین سے جا بچتی تھی، مادہ بذات خود ایک جامد شے تھا۔ لیکن جدید مادیت میکانکیت کے خلاف بغاوت کر کے ذہن کی آزادی اور فعالیت کو تخلیق کا سرچشمہ قرار دینے میں پیش پیش تھی۔ مارکس نے مادے کی اولیت کے ساتھ انسانی ذہن کی فعالیت

تخلیقی عمل اور تخلیقی سرگرمی میں قوانین فطرت کے خلاف جد و جہد کے اصول کو سمجھا۔ اور اسے قرار واقعی اہمیت دی۔ مارکس کا یہ فلسفہ اپنے عہد کے فکری دھاروں ہی کا ایک لازمی جز تھا۔ اثباتیت اور تجربیت کو اس وقت عام طور پر فلسفے میں عالمگیر اہمیت حاصل ہو رہی تھی۔ ارتقا کا فلسفہ مختلف صورتوں میں تغیر کو کائنات کی بنیادی صداقت ماننے پر زور دے رہا تھا طبیعی اور سماجی حقیقت کو بدلنے اور انسانی اغراض و مقاصد کے مطابق ڈھالنے کا رجحان پیدا ہو چلا تھا جو تصوریت کے زوال کا پیش خیمہ اور مادی و سائنسی طرز فکر کی مقبولیت کا ثبوت تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ایک حد تک مارکس نے نتائجیت یا عملیت (Pragmatism) کے بنیادی اصول کی طرف اپنے فلسفے میں اشارہ کر دیا تھا، جو آگے چل کر امریکہ میں تکنیکی اور صنعتی تہذیب کا فلسفہ بننے والا تھا اس کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ انیسویں صدی عظیم الشان نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی آخری صدی تھی اور مارکس کا فلسفہ ایک مکمل فلسفیانہ نظام کی تعمیر کی آخری کوشش اسی لیے مارکسیت کو آج بیشتر حلقوں میں انیسویں صدی کا فلسفہ مانا جاتا ہے، یہ فلسفہ سائنسی طرز فکر ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔ لیکن بیسویں صدی میں اس فلسفہ کے عملی عواقب و نتائج اس ادعائی عنصر کی نشان دہی کرتے ہیں جو بیسویں صدی سے پہلے فلسفہ و مذہب ہی نہیں بلکہ سائنسی حلقوں میں بھی پائی جاتی تھی۔ ڈارون کے طریقۂ کار اور بنیادی اصولوں کی طرح مارکس کا طریقۂ کار اور بنیادی اصول اپنے اندر صداقت رکھتے ہیں لیکن جس طرح ڈارون کے نظریے کی کمی خامیاں بعد کی تحقیقات کی روشنی میں ظاہر ہوئیں، اسی طرح مارکسی نظام فکر کی بعض فروعی دشواریاں اور خامیاں بھی سوشلسٹ ریاستوں کے قیام کی جد و جہد میں سامنے آئیں۔ بیشتر مارکسی اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں، کہ جدلیاتی مادیت ایک طریقۂ کار ہے کوئی اٹل اور جامد نظام کائنات نہیں یہی غلطی ادعائیت اور میکانکی فکر کی ذمہ دار ہے۔ مارکس کو ہر معاملے میں حرف آخر مان لینے سے طریقۂ کار کے امکانات کی طرف سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں جو مارکس کا

مطمحِ نظر تھا۔ یہیں اگر انتہا پسند مارکسی خود مارکس کے راستے سے منحرف ہو جاتے ہیں۔ اس حقیقت کا تجربہ اور عرفان بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اسٹالنزم کی شکست اور انتہا پسندانہ ادعائیت کے خطرناک نتائج کو دیکھ کر ہوا۔ مارکسزم بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں جس طرح مانا اور پوجا جاتا تھا، اب وہ صورت نہیں رہی۔ آج جدلیاتی مادیت کی اہمیت ارتقائی اور معاشرتی تبدیلیاں لانے کے ایک طریقۂ کار کی حیثیت سے تو تسلیم کی جا سکتی ہے لیکن اسے ایسا مستقل نظامِ فکر نہیں مانا جا سکتا جس کی تمام اقدار مذہبی فلسفوں کی طرح ہر زمانے کے لیے قطعی اور حتمی سمجھی جائیں۔

مارکس کے نظامِ فکر کو میں نے قدیم تہذیبی فکر کی تشکیل کی آخری کوشش اس لیے بھی کہا ہے کہ آہستہ آہستہ تہذیب اس مرحلے میں داخل ہو رہی تھی جہاں تمام نظام ہائے فلسفہ و اقدار بکھر کر ٹوٹنے والے تھے۔ اس کے اسباب فکر کے نئے رجحانات میں بھی مضمر تھے اور سماجی زندگی میں بھی۔ انیسویں صدی نے ایک طرف علوم کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہر علم کو بذاتِ خود آزاد اور مستقل بنا دیا تھا۔ ایک علم میں خصوصی مہارت کا رجحان مضبوط ہو رہا تھا۔ علم کی وحدت ٹوٹ رہی تھی اور ایک میدانِ علم کا ماہر دوسرے شعبۂ علم کے ماہر کی زبان سمجھنے کی اہلیت کھو رہا تھا۔ اس وقت تک یورپ کی مشترکہ تہذیبی زبان لاطینی، جو مغربی تہذیب کی وحدت کی ضامن تھی، اپنا علمی اعتبار کھو چکی تھی اور ہر ملک کی اپنی زبان علمی اور تہذیبی زبان کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ جب تک کوئی عالم کئی زبانوں کا ماہر نہ ہو وہ اپنے علم کے میدان میں ہونے والی تمام نئی تحقیقات سے واقف نہیں ہو سکتا تھا۔ لسانی وحدت کے ٹوٹ جانے کے ساتھ ہی قومیت کا تصور بھی روز بروز محدود ہوتا جا رہا تھا اور اپنے حدود میں مضبوط سے مضبوط تر ہو رہا تھا۔ اس دور کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اب سائنس والا اور فن کار کی دنیائیں ایک دوسرے سے الگ ہونے لگی تھیں۔ اب یہ امکان نہیں رہا تھا کہ کوئی لیونارڈو ڈا ونسی یا گوئٹے پیدا ہو جو سائنس اور فن دونوں پر یکساں قدرت رکھتا ہو۔ اس پر مستزاد یہ کہ فلسفہ اور

سائنس جو مذہب کے خلاف بغاوت، ادعائیت سے جنگ اور ترقی کی جد و جہد میں ایک دوسرے کے حلیف اور ہم سفر رہے تھے اب ایک دوسرے کا ساتھ چھوڑنے لگے تھے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے اثر قبول کرنے کے باوجود ایک دوسرے سے بیزار ہو گئے تھے۔ سائنس فلسفے کو اور فلسفہ سائنس کو حقارت کی نظر سے دیکھنے لگا تھا۔ یہ تمام تبدیلیاں اس قدر غیر محسوس طریقے پر رونما ہو رہی تھیں کہ لوگ عام طور پر ان سے آگاہ نہ تھے۔ اس ناآگہی نے برکت بن کر مغربی تہذیب کو ایک شیرازے میں پروئے رکھا تھا۔ مشرق میں یہ ناآگہی اب بھی عام ہے اسی لیے تہذیبی وحدت بڑی حد تک ماضی کے ساتھ مربوط و منسلک نظر آتی ہے۔ مختلف شعبہ ہائے علم میں ہم اب بھی اتنے پیچھے ہیں کہ ایک دوسرے سے ان کے بعد و تصادم کا ہمیں پورا احساس نہیں۔ غیر محسوس طور پر ہمارے یہاں بھی شکست و انتشار کا عمل شروع ہو چکا ہے جسے بڑی حد تک تخلیقی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن بظاہر ہمارا نظام اقدار مذہب کی بنیاد پر اب بھی مستحکم و ناقابل تسخیر نظر آتا ہے۔ حالانکہ حقیقت ہمارا یہ قلعہ اب زمین کے بجائے خلا میں قائم ہے۔ سائنس کی بڑھتی ہوئی قوتوں کے سامنے ہر محاذ پر مذہب اور عقیدے کی شکست کھلی ہوئی حقیقت ہے۔ لیکن ہمارے یہاں مذہب اور عقیدے کو آج تک زندگی میں فوقیت حاصل ہے۔ سائنس اب تک ہمیں نیا طرز فکر نہیں دے سکی، زندگی سائنس کے اثرات کی لامذہبیت سے محفوظ و مامون نظر آتی ہے حالانکہ اندر ہی اندر تشکیک و لاادریت تہذیبی ڈھانچے کو کمزور کرتی جا رہی ہے۔ جو کچھ مغرب نے انیسویں صدی کے آخری دنوں میں جھیلا، ہم اب اسے غیر شعوری طور پر محسوس کر رہے ہیں۔ مغرب میں بیسویں صدی نے تہذیبی ڈھانچے کو مسمار ہوتے دیکھا، ناآگہی کے خاتمے اور آگہی کے کرب کو اجاگر کیا۔ جیسے جیسے قومی مفادات آپس میں ٹکرائے مغربی تہذیب کا شیرازہ بکھرتا گیا۔ پہلی جنگ عظیم نے مغرب کے انسان کو ایک خوش گوار خواب سے بیدار کر کے اس حالت میں حقیقت کے سامنے لا کھڑا کیا کہ اس کا جسم لہولہان تھا، ذہن پریشان اور اس کے کندھوں پر اس روحانی تصور کی لاش دھری تھی جو ایک طرف

تو سائنس کی ترقی کو انسانیت کی نجات سمجھ رہا تھا اور دوسری طرف انسان کی شرافت اور
نیکی پر ایمان رکھتا تھا۔ سرمایہ داری کی ابھرتی ہوئی طاقت نے جس انسان دوستی کو جنم دیا
تھا، سرمایہ داری کے عروج اور اس کی داخلی کشمکش نے اس انسانی دوستی کو اپنے ہاتھوں قتل
بھی کر دیا۔ ۱۸۱۵ء سے ۱۹۱۴ء تک کا زمانہ یورپ کی زندگی کا بہترین زمانہ تھا۔ صنعتی انقلاب
کی برکتیں مسلمہ حقیقت بن چکی تھیں۔ سائنسی دریافتوں نے تجارت کے نام پر نوآبادیات کی
لوٹ کھسوٹ کو تیز سے تیز کر کے یورپ کو وہ معاشی خوش حالی عطا کر دی تھی، جس کا پچھلی
صدی میں تصور بھی محال تھا۔ ایشیا اور افریقہ کے معاشی استحصال پر یورپ کی رجائیت
کا دارومدار تھا۔ لیکن جب یہ استحصال بین الاقوامی بازاروں کی تلاش میں تنازع البقا
بن کر عالمگیر جنگ کی صورت اختیار کر گیا تو خود فریب رجائیت کی آنکھیں کھلیں۔ وہ جو مشرق
کو تہذیب کی دولت دینے چلے تھے، اپنے گھر میں تہذیب کی بچی کھچی پونجی بھی کھو بیٹھے۔
آہستہ آہستہ مغرب بعید سے امریکہ ایک نئی قوت بن کر ابھرنے لگا تھا، جس کی اپنی تہذیب
کی جڑیں زیادہ گہری نہ تھیں، صنعتی تہذیب سے قبل کی انسانی تہذیبوں کا رنگ و رس
اسے میسر نہ تھا۔ دوسری جنگ عظیم نے اس سلطنت کو پارہ پارہ کر دیا جس کے افق پر کبھی
آفتاب غروب نہ ہوتا تھا۔ مغربی تہذیب بحران سے گزر کر اس منزل میں داخل ہو چکی
ہے جہاں ساری انسانی تہذیب اور وجود خطرے میں ہے۔ دنیا دو سے زیادہ کیمپوں میں بٹی
ہوئی ہے۔ سرمایہ داری کی اندرونی آویزش کے ساتھ سوشلسٹ بلاک میں بھی اندرونی آویزش
تیز تر ہو گئی ہے۔ سیاسی ادعائیت نے مذہبی ملائیت کی جگہ لے لی ہے۔ اس وقت پوری دنیا
نظریاتی بحران کا شکار ہے جس نے تہذیب اور اقدار کے بحران کو جنم دیا ہے۔ رجائیت کا
شیش محل خواہ اس کی بنیاد عینی فلسفے پر ہو یا مادی فلسفے پر، اس کا سرچشمہ مذہب ہو
یا سائنس، حقیقت کی سخت چٹانوں سے ٹکرا کر پارہ پارہ ہو چکا ہے۔ یہ تجربہ انسانی ذہن
کو موجودہ صدی کے پانچویں، چھٹے اور ساتویں دہوں (Decades) سے پہلے کبھی نہ
ہوا تھا۔

اس تصویر کا ایک رخ اور بھی ہے۔ سائنس کی عظیم الشان کامیابیوں نے انسان کو عقل کی فوقیت کا یقین دلایا جس نے فلسفے میں عقلیت کے مضبوط رجحان کو جنم دیا تھا۔ "ڈیکارٹ سے ہیگل تک یہ عقلیت یورپ میں بلا شرکت غیرے حکمراں رہی۔ اثباتیت اور تجربیت نے سائنس میں کام آنے والی عقل کے تحلیلی کارناموں ہی کو راہ نجات تبلایا۔ ذرائع پیداوار اور مظاہر فطرت پر سائنس کے قابو پانے کے ساتھ سماج زیادہ منظم ہوتا چلا گیا۔ فکر کی سطح پر عقلیت کی گرفت سماجی سطح پر نظم وضبط اور بیوروکریسی بن گئی۔ ابتک سماج میں رہتے ہوئے بھی فرد بڑی حد تک آزاد تھا لیکن آہستہ آہستہ وہ بڑی سماجی مشین کا ایک بے نام پرزہ بن کر اپنی انفرادیت کھونے لگا۔ مذہب، جو خدا اور بندے کے درمیان براہ راست رشتے کا نام تھا، کلیسا اور مذہبی اداروں کی ناقابل شکست سخت گیری کے تحت ایک ایسا بے رحم نظام بن گیا جو فرد کو معمولی سے معمولی معاملے میں بھی انحراف کی آزادی دینے کو تیار نہ تھا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں جبکہ ہیگل کی تصوریت اور مطلقیت (Absolutism) کا سکہ چل رہا تھا۔ ہمیں یورپ میں چند آوازیں ایسی سنائی دیتی ہیں جو اس خطرے کو محسوس کر رہی تھیں سب سے پہلے ہیگل کے معاصر شیلنگ نے اس طرف توجہ مبذول کرائی کہ عقل سے زیادہ اہم حقیقی وجود ہے اس نے تعقلات وکلیات کے فلسفے کو منفی فلسفہ کہا۔ اس کے خیال میں مثبت فلسفہ حقیقی اشیاء اور ان کے وجود سے متعلق ہوتا ہے ہیگل نے اپنے فلسفے کو مثبت فلسفہ نہیں بنایا تھا۔ تاریخی عمل نے مارکس کے ہاتھوں ہیگل کے منفی فلسفے کو مثبت فلسفے کی شکل دے کر اس کی تکمیل کی۔ شیلنگ سے زیادہ اہم آواز اس دور میں کرکے گارد کی تھی جس نے ایک طرف تو مجرد عقلیت پر حملہ کیا اور دوسری طرف عقل وذہانت کے انہی ہتھیاروں سے جن سے خود ہیگل لیس تھا، اس کے نظام فلسفے کی منفیت کو نمایاں کیا۔ کرکے گارد وجود پر صحیح معنوں میں زور دینے والا پہلا فلسفی ہے۔ بعد میں کرکے گارد کے برخلاف مارکس نے خالص عقلی نقطۂ نظر سے خیال پر مادے اور ذہن پر وجود کی اولیت وفوقیت کو فلسفے میں منوایا۔ لیکن کرکے گارد اور مارکس کے راستے الگ الگ تھے۔ کرکے گارد نے عقلیت کی

سماجی شکل یعنی بیوروکریسی اور خصوصیت کے ساتھ کلیسائی نظام پر حملہ کیا۔ اس نے بتایا کہ کلیسا نے عیسائیت کو منظم ادارہ بنا کر عیسائیت کی روح اور خود مذہب کی جڑ کو کھوکھلا کر دیا ہے۔ یہ خلاف عقلیت رجحان کا پہلا بھرپور حملہ تھا جو فکری اور سماجی دونوں سطحوں پر ہوا لیکن خود اس کے زمانے میں کرکے گارڈ کے اس حملے کی اہمیت کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس کے دور رس اثرات بہت بعد میں محسوس کیے گئے۔ اور دوسری جنگ عظیم کے بعد تو یہ رجحان وجودیت (Existentialism) کی شکل میں ہمارے زمانے کی ایک طاقتور تحریک بن گیا تھا۔ اور فلسفی جو خلاف عقلیت رجحان کا بہت بڑا نمائندہ ہے، شوپنہاور ہے۔ اس نے عقل یا تصور کی جگہ ارادہ زندگی کو اصلی حقیقت ماننے پر زور دیا۔ یہ ارادیت (Voluntarism) کے اس فلسفے کا آغاز تھا جو بعد کو نطشے کے یہاں عمل اور پانے نظام اقدار کی تخریب کا فلسفہ بنا اور دوسری طرف برگسان اور تخلیقی یا فجائی ارتقا (Emergent evolution) کے نظریات میں فلسفۂ زیست کی صورت سے اپنے عہد کی حقیقی زندگی کا ترجمان ٹھہرا۔ خلاف عقلیت رجحان کی ابتدا رومانیت کی شکل میں ہوئی تھی لیکن آگے چل کر یہ خصوصی سائنسوں کی پیدا کردہ بے رحم عقلیت کے خلاف ردِ عمل بن گیا، یہی نہیں بلکہ اس رجحان نے رومانیت کی تصور پرستی کو بھی جھٹلا کر ترک کر دیا۔

بیسویں صدی کا آغاز نطشے نے مغربی تہذیب کی موت کے اعلان سے کیا۔ مغربی تہذیب کی بنیاد یونانی فکر نے ڈالی تھی رومی سلطنت نے اس کی تہذیبی شیرازہ بندی کی تھی۔ نشاۃ ثانیہ اور پھر حیرت انگیز سائنسی ترقیوں نے اسے پروان چڑھایا تھا۔ ڈھائی ہزار سال کے طویل عرصے پر پھیلی ہوئی یہ تہذیب تسلسل کے ساتھ اقدارِ حیات کا سرچشمہ تھی نطشے کا فلسفہ اس تہذیبی زوال کی صدائے بازگشت ہے۔ اسے اخلاقی اقدار کے ٹوٹنے کا شدید احساس بھی تھا اور رنج بھی۔ خود اس کا حاسۂ اخلاقی بہت طاقتور تھا۔ اسکی "ماورائے خیر و شر اخلاقیات" نے منظم مذہبی اداروں کے خلاف کرکے گارڈ کے احتجاج کو زیادہ

وضاحت اور شدت عطا کی۔ بیسویں صدی کا آغاز ایک پورے قدیم دور اور اس کی تہذیب کے خاتمہ کا آغاز ہے۔ شکست و ریخت کا یہ عمل اچانک شروع نہیں ہو گیا، بلکہ پہلے سے غیر محسوس طور پر جاری تھا۔ اب تک پرانے جاگیرداری نظام کی بعض فرسودہ اقدار نئے سرمایہ دارانہ نظام سے چمٹی ہوئی گھسٹ گھسٹ کر جیتی رہی تھیں۔ صحت مند اقدار و روایات کا تسلسل تو حق بجانب ہے۔ لیکن وہ اقدار جو پیروں کی زنجیر اور سر کا بوجھ بن جائیں، ارتقا کا راستہ روکتی ہیں۔ جو تہذیب ان سے چھٹکارا نہ پا سکے اس کا جامد اور زوال آمادہ ہونا فطری ہے۔ ایسی بہت سی قدریں آج بھی سائنسی انقلاب کو تہذیبی انقلاب بننے سے روک رہی ہیں۔

سائنسی انقلاب کی بنیاد صنعتی انقلاب نے ہی ڈالی لیکن یہ انقلاب موجودہ صدی کی پچھلے دو تین دہوں میں اس وقت رونما ہونا شروع ہوا جب سائنس کو نئی دریافتوں کے لیے باضابطہ عملی طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اطلاقی سائنسوں نے تیزی سے ترقی کی اور سائنس کے انقلاب آفریں نظریات کو حقیقت کے قالب میں ڈھالنا اور زندگی کو تیزی سے بدلنا شروع کیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ پچھلی صدی کے وہ تمام اثرات جو دبے ہوئے تھے سطح پر آنے اور زیادہ نمایاں ہونے لگے۔ اب تک صرف سائنس اور فنون لطیفہ، سائنس اور فلسفے ہی میں بعد پیدا ہوا تھا لیکن اس انقلاب نے نظریاتی سائنس اور اطلاقی سائنس کے ماہرین انجینیروں ڈاکٹروں اور دوسرے تکنیکی پیشہ وروں کے درمیان بھی دوری پیدا کی۔ خصوصی مہارت کا رجحان جو اب تک دوسرے تمام علوم کو چھوڑ کر صرف ایک علم میں مہارت حاصل کرنے پر زور دیتا تھا، علم کے پھیلنے کے ساتھ اب اسی ایک علم کی بھی کسی ایک بہت ہی محدود شاخ پر ساری توجہ مرتکز کرنے کا مطالبہ کرنے لگا۔ سائنس اور اطلاقی سائنسیں میں سے ہر ایک محدود تر خانوں میں بٹنے لگی۔ اب تک تو یہی تھا کہ ایک علم کا ماہر دوسرے علم کے ماہر کی زبان نہیں سمجھ سکتا تھا۔ اب یہ بھی ہوا کہ ایک ہی سائنس کے نظریاتی پہلو کے عالم کے لیے اسی سائنس کے اطلاقی پہلوؤں کے ماہر کا طریقۂ کار اجنبی ہو گیا۔

اس طرح علوم میں خصوصی مہارت کے نام پر تمام پڑھے لکھے طبقے اور خاص طور پر ماہرین علوم میں ایک ہمہ گیر جہالت اور حیات، کائنات کی مجموعی حیثیت سے نا آگہی عام ہو گئی۔ سائنس کی ترقی اور خصوصی مہارت پسند کردینے کا یقیناً یہ ایک تاریک پہلو ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام تہذیبی اقدار کی اہمیت گھٹتے گھٹتے صفر کے برابر رہ گئی۔ فنون لطیفہ اور شعر و ادب نے اپنی دنیا الگ بسالی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام آدمی کے لیے جو سائنسی انقلاب کے زیر اثر پھلنے پھولنے والے معاشرے میں مشین کے پرزے کی حیثیت رکھتا ہے، ادب کی زبان ناقابل فہم ہو گئی۔ ادب کو اپنی زبان سمجھانے کے لیے عام بول چال کی زبان تک آنا پڑتا ہے اور ساتھ ہی نثر کے لیے علمی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے سائنسی علوم کی زبان کے قریب تر آنا ضروری ہو گیا ہے۔ موجودہ معاشرے میں صنعتی تہذیب کو محض برا کہنے اور سائنسی انقلاب کے تاریک پہلوؤں ہی کو دکھانے سے فنی اقدار کا تحفظ نہیں ہو سکتا۔ آج ادب میں جدیدیت کا تقاضہ یہ بھی ہے کہ جہاں سائنسی انقلاب اور مشینی تہذیب کے خطروں سے آگاہ کیا جائے، وہیں فنی اقدار کو دوبارہ مستحکم کرنے کے لیے ان کی بنیاد اسی سائنسی انقلاب کی زمین پر رکھی جائے جو بہر حال انسان کا مقدر بن چکا ہے۔ فلسفہ تو اب سائنس کی زبان ہی نہیں بلکہ طریقۂ تحقیق کو بھی اپنا رہا ہے، پچھلے برسوں میں سائنس اور فلسفے کے درمیان جو دوری پیدا ہوئی تھی، وہ بھی آہستہ آہستہ دور ہو رہی ہے۔ فلسفہ سائنس کی بنیاد پر اپنی از سر نو تعمیر کر رہا ہے۔ اس وقت نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کے بجائے طریقۂ تحقیق کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ منطقی اثباتیت (Logical Positivism) لسانی تحلیل (Linguistic analysis) علامتی منطق (Symbolic logic) اور (Semantics) نے فلسفہ کو سائنس سے قریب تر لانے اور اسے سائنس کی طرح قطعی اور یقینی نتائج تک پہونچنے کا ذریعہ بنانے کی جو کوشش شروع کی ہے وہ ایک طرف تو فلسفے پر سائنس کے بڑھتے ہوئے اثر کا ثبوت ہے، اور دوسری طرف فلسفہ کو سائنسی بنیاد پر کھڑا کرنے کی وقتی ضرورت کی

تکمیل بھی ہو۔ مغرب میں تنقید کی زبان بھی زیادہ سے زیادہ سائنٹفک اور معروضی ہوتی جارہی ہے۔ تنقید کی یہ نئی زبان نثر کو شاعری کی زبان اور انداز بیان کی گرفت سے آزاد کررہی ہے۔ اس جہت میں عمرانی اور سائنسی علوم کی زبان اور اسلوب نے تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں ابتک ایسا نہیں ہو سکا، ہماری نثر اب تک علمی زبان سے زیادہ شعری زبان سے قریب تر ہو۔ اس کا بڑا سبب یہ ہو کہ ہمارے یہاں مختلف علوم میں ابتک وہ کام نہیں ہوا جو کسی زبان کو علمی زبان کا درجہ دے سکتا ہے۔ جبتک ہندستانی زبانیں فلسفہ نفسیات عمرانی علوم، طبعی اور حیاتیاتی سائنسوں کے تحقیقی کارناموں اور ان کی تشریح و تفسیر کی زبانیں نہیں بنیں گی ادبی نثر سے یہ توقع کرنا کہ وہ آج کے میلانات اور تقاضوں کی تکمیل کر سکے، غلط ہوگا۔ ترقی یافتہ ملکوں میں نثر کی مقبولیت نے وقتی طور پر شاعری سے اس کا وہ درجہ اور مقبولیت چھین لی ہے جو اسے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں تک حاصل تھی۔ لیکن ہمارے یہاں شاعری کا پلہ آج بھی بھاری ہے، خود نثر بھی ابتک شاعری کی زلفوں اور اداؤں کی اسیر نظر آتی ہے۔ ادب میں پوری طرح معروضی نقطہ نظر اختیار کرنا اور سائنٹفک رویہ اپنانا تو ممکن نہیں لیکن ایک حد تک ایسا کرنا ممکن ہے۔ یہ امکان اسی وقت حقیقت بن سکتا ہے کہ جب ہماری زبان آج کے علوم کو سمجھنے اور سمجھانے پڑھنے اور پڑھانے کا موزوں وسیلہ بن جائے۔

ہمارے زمانے نے تیز رفتار تبدیلیوں کے ساتھ ایک اور انقلاب دیکھا۔ نیوٹن کے بعد اس کے طبیعی کلیات حرکت وجاذبہ اور نظام کائنات کے قوانین ناقابل تردید مسلمات میں شمار ہوتے تھے۔ نیوٹن کے قوانین کی قطعیت اور خامی کو جدید طبیعاتی تحقیقات نے واضح کیا۔ اقلیدسی جامیٹری کو غیر اقلیدسی جامیٹری نے غلط ٹھہرایا اور آئین سٹائین نے بتایا کہ ہم جس کائنات میں رہتے ہیں وہ اقلیدس کے قوانین کے تابع نہیں بلکہ غیر اقلیدسی قوانین کی پابند ہے، مکان و زمان دو الگ الگ حقیقتیں مانی جاتی تھیں، نظریۂ اضافیت نے زمان مکان کی اضافیت ہی کو ثابت نہیں کیا بلکہ مادے کا تصور بھی بدل دیا quantum ۔۔۔

(Indeterminism) نے طبعی قوانین میں ایک غیر یقینی یا غیر متعین عنصر کو داخل کر کے کائنات کی وہ پوری تصویر ہی بدل دی جو ناقابلِ شکست نظم و ضبط سے عبارت تھی۔ بیسویں صدی کی سائنس نے انیسویں صدی کے سائنس دانوں کی ادعائیت کو بھی رد کر دیا۔ سائنس نہ تو مطلق کا علم ہے اور نہ مطلقیت کی دعوے دار۔ ہر طرح کی مطلقیت غیر حقیقی قرار پائی۔ نہ کوئی تصورِ مطلق حقیقی رہا نہ مادی قوانین مطلق رہے۔ اخلاقی اقدار اور مذہبی صداقتوں کی مطلقیت بھی شک کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ بیسویں صدی نے مطلقیت کو یکسر رد کر دیا۔ اس کے نتیجے کے طور پر اس صدی کے تقریباً تمام اہم فلسفیوں نے اقدار کی اضافیت پر زور دینا شروع کیا۔ اس ضمن میں مارکسزم، عملیت، برگساں کے فلسفے، وجودی فلسفے اور ہم عصر تاریخیت (Historicism) کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ اس کا یہ نتیجہ نکلا کہ اب ہر اس نظامِ فلسفہ یا تصورِ کائنات پر سے ایمان اٹھ گیا جو مطلق صداقت کا دعوے دار تھا۔ ہر فلسفے میں صداقت جزوی اور اضافی ہے کوئی بھی ایک فلسفہ مطلق اقدار کا ناقابلِ تغیر نظام عطا نہیں کر سکتا۔ مطلقیت کے زوال کا نتیجہ سائنسی اور ادعائی طرزِ فکر کی شکست میں نکلا دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ اب محض ذہن یا محض مادے کو حقیقت مطلق مان کر کسی وحدتی فلسفے (Monism) کو قبول کرنا مشکل ہو گیا۔ اس دشواری نے سائنس اور فلسفے میں کثرتیت (Pluralism) کو فروغ دیا۔ اس نقطۂ نظر کی رو سے کائنات کی ہر شے اور ہر مظہر بالذات حقیقت ہے۔ کائنات کی اصل حقیقت نہ مادہ ہے نہ ذہن بلکہ ایسی بے شمار اشیاء اصل حقیقت کی تشکیل کرتی ہیں جو بنیادی طور پر غیر متعین (Neutral) ہیں۔ ولیم جیمس نے یہ تصور پیش کیا۔ اور پچھلے برسوں میں نو حقیقت (Neo-Realism) تنقیدی حقیقت Critical Realism اور منطقی اثباتیت نے اس تصور کے لیے سائنسی بنیاد فراہم کی۔ مادے اور ذہن میں وہ تضاد بھی نہیں رہا جو اب تک سمجھا جاتا تھا۔ مادہ اپنی آخری تحلیل میں توانائی ہے اور ذہن یا روح مادی یا عضویاتی قوانین کے تحت عمل کرتی ہے۔ ذہن طبعی دنیا سے آزاد اور ماورا نہیں بلکہ اس کا پابند ہے۔

دوسری سائنسوں کے ساتھ ہی بیسویں صدی میں ذہن کے مطالعے کا علم نفسیات کی صورت میں ایک باضابطہ تجربی سائنس بن گیا۔ فرائڈ اور اس کے اسکول تحلیلِ نفسی کے متبعین نے پہلی بار ہمیں ایک ایسی دنیا کی بھول بھلیاں کی سیر کرائی جو خود ہمارے اندر ابتدائے آفرینش سے چھپی بیٹھی تھی۔ شعور کے ساتھ لاشعور اور تحت الشعور بھی تجربے کا موضوع بنے۔ کائنات میں شعوری عمل کے ساتھ لاشعور کی بسیط و عمیق پہنائیاں بھی شامل ہو گئیں۔ تحلیلِ نفسی کی صداقتوں کو آپس میں جھٹلایا گیا کیوں کہ اس طریقۂ کار سے نہ صرف بہت سے مروّجہ حقائق و تصورات مجروح ہوتے تھے بلکہ مذہب پر بھی چوٹ پڑتی ہے۔ فرائڈ نے مذہب کو التباس ([illegible]) قرار دیا۔ فن کے تمام اسالیب دبی ہوئی جنسیت کے اظہار کا ذریعہ قرار پائے۔ ان نظریات کے لیے ثبوت زندہ انسانوں کے خوابوں اور قدیم تہذیبوں کی دیومالائی اساطیر اور مذہبی قصص لے فراہم کیے۔ فرائڈ نے خوابوں سے لے کر دیومالا تک علامتی زبان کا سراغ لگایا اور علامتوں کی نئی تشریح کی۔ اس طرح ادب میں علامتیت (Symbolism) کی باضابطہ تحریک کو اشارۂ غائبانہ مل گیا۔ اگرچہ تحلیلِ نفسی نفسیات کی دنیا میں اب سائنسی صداقتوں کا نظریہ نہیں مانا جاتا لیکن اس کے اثر سے ادب کا دامن ہی مالامال نہیں ہوا بلکہ انسانی ذہن کا تصور ہی بدل گیا۔ اب تو سوویت روس کے سائنس داں بھی تحلیلِ نفسی کی افادیت اور فرائڈ کے نظریات کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے ہیں۔ جو کچھ دن پہلے بورژوا نظریہ سمجھا جاتا تھا اب حقیقت کے عرفان کی طرف اگلا قدم مانا جانے لگا ہے۔ کچھ لوگ فرائڈ کے اثر کو جدید ادب کا غالب رجحان سمجھتے ہیں، اور علامیت کو جدیدیت کا اہم عنصر تشکیل مانتے ہیں۔ اس بیان میں کلی صداقت تو نہیں لیکن جزوی صداقت ضرور ہے۔ کیوں کہ ادب میں جدیدیت کو فرائڈ اور علامتیت کی تحریک کو نظر انداز کر کے پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔

سائنسی انقلاب نے کائنات کو لامتناہی وسعت دے دی تھی۔ فرائڈ نے ذہن کی وسعتوں کو بے نہایت ثابت کر دیا۔ انیسویں صدی کی کائنات مکانی لحاظ سے بھی محدود تھی اور ذہنی لحاظ سے بھی صرف شعور کی سطح تک پھیلی ہوئی تھی۔ اب انسان کو دائرۂ علم خلا کی بے انتہا وسعتوں سے

لاشعور کی گہرائیوں تک پھیل گیا ہے۔ فاصلے جتنے بڑھتے گئے اتنے ہی سائنس کی کوششوں سے گھٹتے بھی گئے، خلا کی تسخیر کے ساتھ نفسی اعمال کی کھوج لگانے کا سلسلہ جاری ہے یہ ایک طرف فتح بھی ہے اور دوسری طرف اس لا متناہی طور پر وسیع کائنات میں انسان کے وجود کے انتہائی بے مایہ اور حقیر ہونے کا ثبوت بھی۔ عقل اپنے زور میں جیسے جیسے تسخیر کائنات کر رہی ہے ویسے ویسے اس کی حیرت میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ ان عقلی فتوحات کا مدعا اور منتہا کیا ہے؟ الکٹرانک اور کمیونی کیشن انجینیرنگ کو آج کل دوسرے صنعتی انقلاب سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان شعبوں کی ترقی نے انسان کو پہلے کے مقابلے میں زیادہ طاقتور اور مختار بنا کر تباہی کے خطرات کو بھی بڑھا دیا ہے۔ آج انسان کو فطرت سے اتنا خطرہ نہیں جتنا خود اپنے آپ سے ہے۔ آج انسان اپنے ذہن کا مقتول ہے اور اپنی ذات کا خود قاتل۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ زمان و مکان کے اسرار تو روشن ہوتے جا رہے ہیں مگر انسان خود اپنے آپ سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ نفسیات کا علم اس کے ذہنی اختلال و امراض کا سراغ تو لگا سکتا ہے مگر اس کی ٹوٹی ہوئی شخصیت کو جوڑ نہیں سکتا بغیر کسی زبردست معاشرتی انقلاب کے اپنے ذہن سے جلاوطن ہونے والا انسان اپنی تہذیب کی دنیا میں دوبارہ رس بس نہیں سکتا۔ انسان اپنی فتوحات کا مفتوح ہے اور اپنی عقل کا اسیر۔ ان عظیم انسانی فتوحات کے سیلاب میں اصل مقصد کہیں گم ہو گیا ہے۔ اگر یہ تمام فتوحات انسان کے لیے نہیں تو کس کے لیے ہیں؟ اور اگر انسان ہی ان فتوحات کا مصدر ہے، اور وہی ان کا مقصود و مدعا بھی ہے تو پھر اسے از سر نو نئی دنیاؤں میں بسانے کی بھی ضرورت ہے۔ انسان خود اپنے کو ڈھونڈے، سمجھے اور پائے بغیر بے مقصد فتوحات میں کائنات کی بے مقصدیت اور زندگی کے اندھے احمقانہ جبر سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتا۔ عرفان آدمیت کے بغیر انسان اپنی تمام ترقی کے باوجود اپنی مکمل تباہی کی طرف تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ موت کی طرف اس تیز رفتاری سے دوڑنے کے بجائے ہمیں رک کر اپنے آپ پر بھی ایک نظر ڈالنی چاہیے۔ اسی ایک مرکز کو مان کر ہم کائنات کی تصویر اور زندگی کی تعبیر کو معنی و مقصد کا رنگ دے سکتے ہیں۔ یہ مسئلہ جدید فکر میں موضوعیت (subjectivism) کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوا۔

ہر زمانے میں سائنسی ترقی کے دو بڑے محرکات رہے ہیں، تجارت اور جنگ۔ ہمارے عہد کی ساری تکنیکی ترقی ان ہی دو محرکات کے زیر اثر ہوئی ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے تکنیکی ترقی کے نئے امکانات روشن کیے۔ یہ جنگ بڑی حد تک تکنیکی برتری سے لڑی اور جیتی گئی۔ دوسری جنگ تکنیکی ترقی کی اس منزل پر لڑی گئی جب پہلی جنگ کے آزمودہ کار ماہرین جنگ و آلات حرب نئی جنگ کے لیے تربیت پانے والے ایک مبتدی کی تکنیکی مہارت کے مقابلے میں بھی بہت پیچھے رہ گئے تھے۔ دوسری جنگ ہی میں پہلی بار جوہری توانائی کے بے پناہ معجزے تباہی کی صورت میں آشکار ہوئے۔ یہ تباہی انسانی عقل کی فتوحات پر رجائیت کے لیے درس عبرت تھی۔ انیسویں صدی تک اس تباہ کاری کا تصور بھی محال تھا۔ اس لیے اس صدی کے آخری نصف کے فلسفے اور بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں میں پیدا ہونے والے مکاتیب خیال مثلاً افادیت عملیت اور جدلیاتی مادیت انسان کے مستقبل اور سائنسی ترقی پر ایمان رکھنے والے رجائی فلسفے تھے۔ دوسری جنگ کے بطن سے جس فلسفے نے جنم لیا، وہ ان کے برخلاف غیر رجائی اور حقیقت پسندانہ فلسفہ تھا۔ اس جنگ میں ان مفکرین کو جلا وطن ہونا پڑا جو فلسفے کا مقصد یہ سمجھ رہے تھے کہ اسے سائنس کے لیے مضبوط علمی بنیاد فراہم کرنی چاہیے۔ منطقی اثباتیت کے ویانا اسکول کے شارحین نازی جرمنی کی غیر سائنسی نسل پرستی اور فاشزم کے خوف سے بھاگ کر برطانیہ اور امریکہ چلے گئے، وہ لوگ جس سائنس کو فلسفے کی بنیاد پر کھڑا کرنا چاہتے تھے حکمرانوں کی ہوس اقتدار کا آلۂ کار بن گئی تھی اور ان کی زندگی آزادی اور تحقیقات کی کوئی ضمانت نہیں دے سکتی تھی۔ اس وقت فرانس میں جو نازی جرمنی کی بربریت سے ایک وسیع قید خانہ بنا ہوا تھا، مزاحمت کی تحریک شروع ہوئی۔ یہی تحریک ہمارے عہد میں وجودیت کا نقطۂ آغاز بنی۔ اس جگہ وجودیت کے فلسفے کی تفصیلات میں جانے کی گنجائش نہیں لیکن اس کی اہم خصوصیات کا ذکر ناگزیر ہے کیوں کہ ہمارے عہد کی جدیدیت کا تذکرہ اس فلسفے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔

فلسفۂ وجودیت کا موضوع انسانی وجود ہے۔ پرانے فلسفوں میں انسان کی بنیاد

کسی نہ کسی ایسے "جوہر" پر رکھی گئی تھی جو تمام انسانوں میں مساوی طور پر پایا جاتا ہے۔ افلاطون سے بیسویں صدی کے آغاز تک عقل کو اس جوہر کا مرتبہ حاصل رہا۔ وجودیت کے نزدیک انسان محض عقل نہیں اور نہ وہ کسی ایسے جوہر سے عبارت ہو جو ہر انسان کو بنیادی طور پر دوسرے انسانوں ہی کا ایک حصہ بنا دے۔ انسانی فرد اپنی ذات میں ایک مستقل وجود ہے جو عقلی اور غیر عقلی عوامل سے تشکیل پاتا ہے۔ جذبات، خواہشات، جبلتیں اور ارادہ سب کے سب غیر عقلی عناصر ہیں۔ انسان پر اپنے وجود کا مکمل انکشاف بحران (CRISIS) میں ہوتا ہے۔ اسی وقت اسے آزادانہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلہ عقل نہیں کرتی بلکہ انسان کا پورا وجود کرتا ہے۔ یہی فیصلہ اس کے وجود کے آئندہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ آزادی انسانی فطرت کا وہ جوہر ہے جسے وجود کہیں باہر سے حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کا لاینفک تقاضا ہوتا ہے۔ آزادی کی اصل عدم ہے۔ کیوں کہ عدم ہی پوری آزادی دے سکتا ہے۔ اگر ہم وجود کو پہلے سے متعین کر دیں تو وہ پابند ہو جائے گا اور آزادی ختم ہو جائے گی۔ ہستی ہمیشہ متعین ہوتی ہے۔ نیستی غیر متعین اور لامحدود ہوتی ہے۔ نیستی ہی آزادی کا سرچشمہ ہے اور تخلیق کا منبع۔ انسان وہ بنا جاتا ہے جو وہ نہیں ہے۔ اسی طرح آزادی تخلیقی توانائی بن جاتی ہے۔ تمام کائنات میں صرف انسانی وجود ہی ارادے اور انتخاب کی مکمل آزادی کے جوہر سے مالا مال نظر آتا ہے۔ یہ خصوصیت دوسرے موجودات کو نصیب نہیں۔ اس طرح انسان کو اور جانداروں پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے کیونکہ دوسرے حیوانات آزادی اور انتخاب کے جوہر سے بے بہرہ ہیں۔ اسی لیے وہ خلاق نہیں۔ سارتر کے الفاظ میں انسان ہر لمحہ اپنی تخلیق آزادانہ کرتا ہے۔ کچھ وجودی منکر خدا کو مانتے ہیں۔ لیکن خدا کو ماننے یا نہ ماننے سے انسانی وجود پر زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ یہ وہی رویہ ہے جو مہاتما بدھ نے خدا کے مسئلے میں اختیار کیا تھا۔ بدھ کے نزدیک خدا کا وجود یا عدم وجود انسانی دکھ کے مسئلے کو حل نہیں کرتا۔ وجودیت کے نزدیک خدا کے ہونے یا نہ ہونے سے انسانی وجود کو درپیش بحران، کرب، دہشت، عدم سے قریب تر ہونے کا احساس، مکمل آزادی اور انتخاب کرنے کی مشکل حل نہیں ہوتی۔ اس لیے میرے نزدیک وجودی فلسفے کو خدا پرستی اور دہریت

کے خانوں میں تقسیم کرنا سطحی اختلاف کو اہمیت دینے کا نتیجہ ہے۔ کرکے گارد کا خدا عیسائیت کا خدا ہوتے ہوئے بھی عیسائیوں کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ اسی طرح یا سپرس (Jaspers) کا اور مذہبی عقیدے کا فعال وجود حقیقی (خدا) نہیں بلکہ ایک مابعدالطبیعاتی حقیقت ہو۔ ہائیڈیگر کا مسلک غیر جانبدارانہ ہے لیکن اسے خدا کی کوئی خاص ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ سارتر خدا کے وجود کا علانیہ منکر ہے۔ کیوں کہ خدا کو ماننے سے انسان کی آزادی ختم ہو جاتی ہے وہ آزادی کو خدا پر قربان کرنے کے لیے آمادہ نہیں۔ مارسل (Gabriel Marcel) نے دوسرے وجودی مفکرین کے برخلاف بحران کے بجائے سماجی تعلق (social communion) کو اپنی وجودیت کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے۔ اسی لیے اس کا فلسفہ دوسروں سے مختلف ہو وہ عیسائیت اور اس طرح مذہب کو وجودیت کی بنیاد پر استوار کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن مارسل کا اثر دوسرے وجودی مفکرین کے مقابلے میں بہت ہی کم رہا ہے۔ علمی حلقوں میں یا سپرس اور ہائیڈیگر کو جو وقعت حاصل ہے وہ سارتر اور مارسل کو حاصل نہیں۔ لیکن سارتر نے جدید ذہن کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے۔ ان ضمنی اختلافات سے قطع نظر وجودیت بحیثیت مجموعی اپنی تمام مختلف النوع تفسیروں میں انسانی وجود ہی کو مرکزی مسئلہ مانتی ہے۔ اس سے پہلے کبھی کسی فلسفے نے انسانی وجود کو اتنی اہمیت نہ دی تھی۔

وجودیت موضوعی فلسفہ ہے لیکن وجودیت کی موضوعیت پرانے عینیت پسند فلسفوں اور خاص طور پر برکلے کی موضوعیت سے بالکل مختلف ہو۔ برکلے کی موضوعیت خیال یا ذہن کو اصل حقیقت مان کر تمام کائنات کو "حلقۂ دامِ خیال" مانتی ہے۔ وجودیت اس عینی موضوعیت کو یکسر رد کر دیتی ہے۔ وجودیت کائنات کو واہمہ قرار نہیں دیتی بلکہ ایک معنی میں انسان کے ارضی اور جسمانی وجود کو ہی سب کچھ مانتی ہے۔ بحران۔ دہشت۔ موت کا تجربہ۔ ارادے کی اور انتخاب کی آزادی یہ تمام مسائل اس دنیا کے مسائل ہیں۔ کسی ماورائے ارض جنت یا دوزخ کی زندگی کے مسئلے نہیں۔ وجودیت کہتی ہے کہ ہمیں اس کائنات کو با معنی بنانا ہے

کے لیے اور زندگی کو مقصدیت عطا کرنے کے لیے اپنی فکر کا آغاز انسانی وجود سے کرنا چاہتا ہے۔ ہر فرد کو اپنے وجود اور اس کے مسائل کا براہِ راست جو تجربہ حاصل ہوتا ہے۔ وہی معتبر اور یقینی تجربہ ہے اس کے مقابلے میں اور تمام ذرائع علم پایۂ اعتبار کے لحاظ سے ضعیف ہیں۔ اس نقطے سے چل کر ہم کائنات میں انسان کے منصب، عمل اور مقصد کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس حد تک وجودیت ڈیکارٹ کے مسلک کو قبول کرتی ہے جس کے نزدیک کائنات کی ہر شے مشتبہ ہو بجز فکر کرنے والے نفس کے۔ وجودیت میں فکر کرنے والے نفس کی جگہ پورا انسانی وجود لے لیتا ہے۔ اسی لیے یہ فلسفہ ڈیکارٹ کی عقلیت کو قبول نہیں کرتا جو عقل کو وجودِ انسانی کا جوہر مان کر چلتا ہے۔ وجودیت عقل کی برتری اور اسی کے سبب کچھ ہونے کی منکر ہے۔ اس لحاظ سے یہ مخالفِ عقلیت فلسفہ ہے یہاں وجودیت برگساں کے فلسفے کے بنیادی اصول کو اپنا لیتا ہے جو عقل کو حقیقت کے عرفان کا نامکمل وسیلہ مانتا ہے اور ایک خود آگاہ جبلت یعنی وجدان کو کائنات کے عرفان کا مکمل ذریعہ سمجھتا ہے۔ برگساں کا وجدان یا وجودیت کا تجربۂ وجود ایک حد تک متصوفانہ کشف کے ہم معنی بن جاتے ہیں۔ لیکن اس کشف کا مصدر ماورائے ارض و انسان نہیں بلکہ وجودِ انسان ہی ہے۔ وجودیت عقلیت کو پوری طرح رد نہیں کرتی بلکہ عقل اور عقل کے حاصل کردہ نتائج اور سائنسوں کو ان کا مناسب مقام دیتی ہے۔ وجودیت زندگی کا فلسفہ ہے جو "بالقوہ" کو مفروضہ مان کر "بالفعل" کو حقیقتِ اصلی قرار دیتا ہے۔ بالفعل ہر لمحہ متغیر بھی ہے اور خالق بھی۔ وجودیت انسانی فرد کی مکمل آزادی، تخلیقی قوت اور کائنات کی تشکیل میں اس کے عمل ہی کو زندگی کی اصل مانتی ہے۔ اس فلسفے میں ایک طرف تو فرد پہلی بار ہمیں موضوعِ فکر بنتا نظر آتا ہے اور دوسری طرف انسانیت کا وہ تصور بھی ابھرتا دکھائی دیتا ہے جو محض "اوہام پرستانہ" رجائی یا متصوفانہ نہیں بلکہ واقعی اور تحقیقی ہے۔ فرد ناقابلِ تعیین نامکمل اور آزادی سے اپنی تخلیق کرتا ہوا وجود ہے جسے اپنے عرفان ہی سے کائنات کا عرفان اور عصری مسائل کی آگہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ فلسفہ پرانی معروضی انسان دوستی کو رد کر کے موضوعی انسان دوستی

کے فلسفے کو متعارف کراتا ہے۔ (یاسپرس اور سارتر) سارتر جو انسانی آزادی کا سب سے بڑا نقیب ہے انسان کی ذمہ داری پر بھی اتنا ہی زور دیتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی وابستگی (commitment) اور ذمہ داری بن جاتی ہے۔ فرد کی آزادی اسے نہ صرف اپنے ہر فیصلے اور عمل کا پوری طرح ذمہ دار گردانتی ہے بلکہ دوسرے انسانوں کی زندگی اور تقدیر کا بھی ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ کچھ لوگ وجودیت کو بے محابا آزادی کا فلسفہ سمجھتے ہیں اور اسے انارکی اور سماج پر فرد کی فوقیت و برتری کا نقیب سمجھتے ہیں۔ لیکن معترضین آزادی سے وابستہ ذمہ داری اور فرض کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ وجودیت خود کہتی ہے کہ فرد کی تکمیل دوسرے افرادِ انسانی کے ساتھ رابطہ قائم کرنے اشتراک اور تعاون سے ہوتی ہے۔ فرد افرادِ انسانی کے مجموعے کا لاینفک جزء ہے۔ اسی لیے سارتر نے ہر اہم سیاسی بحران میں وہ آواز اٹھائی جو تمام بنی نوعِ انسان کے حق میں تھی۔ نازیوں کے خلاف انسانیت کا تحفظ الجیریا پر فرانس کے مظالم کے خلاف احتجاج ویت نام میں امریکی مظالم و بہیمیت کا آزادی کش رویّہ ہر موقع پر سارتر کی آزادی نے انسان کو اس کی ذمہ داری یاد دلائی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادی کو ناوابستگی (Neo-conformism) کا ہم معنی سمجھتا ہے تب بھی اس پر ہر حال میں یہ ذمہ داری عاید ہوتی ہے کہ وہ خود اپنی تکمیل کے لیے تمام انسانوں کی آزادی کا تحفظ کرے اور ہر اس بین الاقوامی نظم کے خلاف آواز بلند کرے جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر انسان کی آزادی کو سلب کرنے کے درپے ہو۔

ہمارے ادب پر وجودیت کے فلسفے کا براہِ راست اثر کم پڑا ہے۔ لیکن ہماری فکر میں وہ عناصر جو وجودیت کی تشکیل کرتے ہیں بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو گئے ہیں۔ کیونکہ وجودیت حقیقی معنوں میں آج کا فلسفہ ہے۔ ہائن مان (Heinemann) کا خیال ہو کہ وجودیت اب مستقل نظامِ فلسفہ کی حیثیت سے قابلِ قبول نہیں رہا۔ لیکن اس میں آج کے حالات کو سمجھنے کے لیے جو بنیادی صداقتیں ملتی ہیں وہ اس فلسفے کی مقبولیت کی آج بھی ضامن ہیں۔ وجودیت پرانے نظام ہائے فکر کی طرح کوئی مکمل اور مربوط نظام

کے لیے اور زندگی کو مقصدیت عطا کرنے کے لیے اپنی فکر کا آغاز انسانی وجود سے کرنا چاہیے۔ ہر فرد کو اپنے وجود اور اس کے مسائل کا براہِ راست جو تجربہ حاصل ہوتا ہے وہی معتبر اور یقینی تجربہ ہے اس کے مقابلے میں اور تمام ذرائعِ علم پایۂ اعتبار کے لحاظ سے ضعیف ہیں۔ اس نقطے سے چل کر ہم کائنات میں انسان کے منصب عمل اور مقصد کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس حد تک وجودیت ڈیکارٹ کے مسلک کو قبول کرتی ہے جس کے نزدیک کائنات کی ہر شے مشتبہ ہو بجز فکر کرنے والے نفس کے۔ وجودیت میں فکر کرنے والے نفس کی جگہ پورا انسانی وجود لے لیتا ہے۔ اسی لیے یہ فلسفہ ڈیکارٹ کی عقلیت کو قبول نہیں کرتا جو عقل کو وجودِ انسانی کا جوہر مان کر چلتا ہے۔ وجودیت عقل کی برتری اور اسی کے سبب کچھ ہونے کی منکر ہے۔ اس لحاظ سے یہ مخالفِ عقلیت فلسفہ ہے یہاں وجودیت برگسان کے فلسفے کے بنیادی اصول کو مان لیتی ہے جو عقل کو حقیقت کے عرفان کا نامکمل وسیلہ مانتا ہے اور ایک خود آگاہ جبلت یعنی وجدان کو کائنات کے عرفان کا مکمل ذریعہ سمجھتا ہے۔ برگسان کا وجدان یا وجودیت کا تجربۂ وجود ایک حد تک متصوفانہ کشف کے ہم معنی بن جاتے ہیں۔ لیکن اس کشف کا مصدر ماورائے ارض و انسان نہیں بلکہ وجودِ انسان ہی ہے۔ وجودیت عقلیت کو پوری طرح رد نہیں کرتی بلکہ عقل اور عقل کے حاصل کردہ نتائج اور سائنسوں کو ان کا مناسب مقام دیتی ہے۔ وجودیت زندگی کا فلسفہ ہے جو "بالقوہ" کو مفروضہ مان کر "بالفعل" کو حقیقتِ اصلی قرار دیتا ہے۔ بالفعل ہر لمحہ متغیر بھی ہے اور خالق بھی۔ وجودیت انسانی فرد کی مکمل آزادی تخلیقی قوت اور کائنات کی تشکیل میں اس کے عمل ہی کو زندگی کی اصل مانتی ہے۔ اس فلسفے میں ایک طرف تو فرد پہلی بار ہمیں موضوعِ فکر بنتا نظر آتا ہے اور دوسری طرف انسانیت کا وہ تصور بھی ابھرتا دکھائی دیتا ہے جو عملی ہے اور شاعرانہ رجائی یا متصوفانہ نہیں بلکہ واقعی اور تحقیقی ہے۔ فرد ناقابلِ تعین نامکمل اور آزادی سے اپنی تخلیق کرتا ہوا وجود ہے جسے اپنے عرفان ہی سے کائنات کا عرفان اور عصری مسائل کی آگہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ فلسفہ پرانی معروضی انسان دوستی کو رد کر کے موضوعی انسان دوستی

کے فلسفے کو متعارف کراتا ہے۔ (یاسپرس اور سارتر) سارتر جو انسانی آزادی کا سب سے بڑا نقیب ہے انسان کی ذمہ داری پر بھی اتنا ہی زور دیتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی وابستگی (commitment) اور ذمہ داری بن جاتی ہے۔ فرد کی آزادی اسے نہ صرف اپنے ہر فیصلے اور عمل کا پوری طرح ذمہ دار گردانتی ہے بلکہ دوسرے انسانوں کی زندگی اور تقدیر کا بھی ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ کچھ لوگ وجودیت کو بے مہابا آزادی کا فلسفہ سمجھتے ہیں اور اسے انارکی اور سماج پر فرد کی فوقیت و برتری کا نقیب سمجھتے ہیں۔ لیکن معترضین آزادی سے وابستہ ذمہ داری اور فرض کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ وجودیت خود کہتی ہے کہ فرد کی تکمیل دوسرے افرادِ انسانی کے ساتھ رابطہ قائم کرنے اشتراک اور تعاون سے ہوتی ہے۔ فرد افرادِ انسانی کے مجموعے کا لاینفک جز ہے۔ اسی لیے سارتر نے ہر اہم سیاسی بحران میں وہ آواز اٹھائی جو تمام بنی نوعِ انسان کے حق میں تھی۔ نازیوں کے خلاف انسانیت کا تحفظ، الجیریا پر فرانس کے مظالم کے خلاف احتجاج، ویتنام میں امریکی مظالم و جبیت کا آزادی کش رویہ ہر موقع پر سارتر کی آزادی نے انسان کو اس کی ذمہ داری یاد دلائی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادی کو ناوابستگی (Neo-conformism) کا ہم معنی سمجھتا ہے تب بھی اس پر ہر حال میں یہ ذمہ داری عاید ہوتی ہے کہ وہ خود اپنی تکمیل کے لیے تمام انسانوں کی آزادی کا تحفظ کرے اور ہر اس بین الاقوامی ظلم کے خلاف آواز بلند کرے جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر انسان کی آزادی کو سلب کرنے کے در پے ہو۔

ہمارے ادب پر وجودیت کے فلسفے کا براہِ راست اثر کم پڑا ہے۔ لیکن ہماری فکر میں وہ عناصر جو وجودیت کی تشکیل کرتے ہیں بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو گئے ہیں۔ کیونکہ وجودیت حقیقی معنوں میں آج کا فلسفہ ہے۔ ہائن مان (Heinemann) کا خیال ہے کہ وجودیت اب مستقل نظامِ فلسفہ کی حیثیت سے قابلِ قبول نہیں رہی۔ لیکن یہ ہے آج کے حالات کو سمجھنے کے لیے جو بنیادی صداقتیں ملتی ہیں وہ اس فلسفے کی مقبولیت کی آج بھی ضامن ہیں۔ وجودیت پرانے نظام ہائے فکر کی طرح کوئی مکمل اور مربوط نظام

سے بھی نہیں۔ جب انسانی وجود ہی قطعی اور مکمل نہیں بلکہ متغیر، خلاق اور آزاد ہے تو کوئی
بھی فلسفہ جو زندگی کا سچا اور نمایندہ فلسفہ ہے، عقلیت اور مطلقیت کی بات کر کے اگلے امکانات
کو مسدود نہیں کر سکتا۔ سارتر کی نا وابستگی، وابستگی کی انتہائی شکل ہے۔ وہ مسائلی اور
وقتی ادب (Engaged literature) کا بھی قائل رہا ہے۔ جدید
ادب کی بیشتر تحریکوں نے وجودیت کے فلسفے سے کسبِ نور کیا ہے۔ امریکہ کے Beatnics
اور برطانیہ کے ناراض ادیب وجودیت کے فلسفے سے قریب تر ہیں۔ لیکن وجودیت کا اثر انہی
تک محدود نہیں آج کی تقریباً ہر ادبی تحریک اور رجحان میں جاری و ساری ہے کیوں کہ
جن محسوسات کو وجودیت نے فلسفے کی شکل دی وہ ہم سب کے تجربے کا جز ہیں۔ یہ سمجھنا کہ ہندوستان
کے ادب میں جدیدیت اور وجودیت در آمد کیے ہوئے میلانات ہیں، ادب کے ساتھ ناانصافی
ہے اور ان معاصر رجحانات کے ساتھ بھی زیادتی جو تمام کرۂ ارض کے انسانوں کو فکری طور پر
متحد کرتے ہیں۔ فرد پر زور اور موضوعی یا داخلی رجحان ہمارے جدید ادب کا خاصہ ہے۔ اسی
کے ساتھ آزادی اور نا وابستگی پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ خود ہمارے ملک میں مروجہ اقدار
و عقاید کی شکست اور بڑھتی ہوئی تشکیک کا ہے۔ وجودی فلسفہ جدید ادب کا سرچشمہ نہیں بلکہ
محض اس کے غالب رجحانات کی تصدیق ہے۔ غلطی سے ہمارے یہاں آزادی کو وسیع تر
انسانی وابستگی کے بھی مغائر سمجھا جاتا ہے۔ آج کا ادیب ہر سیاسی نظریے اور مروجہ نظامِ فکر
سے غیر مطمئن ہونے میں تو حق بجانب ہو لیکن ادب کی مقصدیت اور انسانیت سے اس کی غیر
مشروط وابستگی کا انکار کرنے میں غلطی پر ہے۔ فرد کا تجربہ اگر فرد ہی تک محدود رہے اور ابلاغ
ختم ہو جائے تو ایسے تجربے اور ان کے اظہار کی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ ادب زندگی کو لایعنی
نہیں بناتا بلکہ لایعنی میں بھی معنی ڈھونڈتا ہے۔ یہ کام ابلاغ کی شرائط کی تکمیل کے بغیر ممکن
نہیں۔ اشکال اور عدم ابلاغ اچھے ادب کو جنم نہیں دیتا۔ فرد کے ذاتی تجربے کی بنیاد اسی
زمین پر ہے جس پر ہمارے ایسے اربوں انسان رہتے ہیں، اور ان کے تجربات ہمارے تجربات
سے بہت زیادہ مختلف نہیں۔ ہم اپنے ذاتی تجربات کے وسیلے سے ان کے تجربات کو بھی اظہار

کا جامہ پہنانتے ہیں۔ معنی کی تلاش میں فرد کی ذات تنہا نہیں اسی کے ساتھ غیر مشروط آزادی
بھی ختم ہوجاتی ہے۔ اگر ادیب کی آزادی انسانیت کی نجات کا ذریعہ نہیں تو اسکی آزادی
کے کوئی معنی نہیں۔ وجودیت ان نکات کی تشریح کرتی ہے۔ معاصر فلسفیوں اور رجحانات
سے بے خبر جدیدیت ایک بے مہار رجحان ہے ایک بے معنی انتشار اور زنار کی بننے کے خطرے سے ہر
وقت دوچار رہتی ہے۔ سیاسی اور سماجی مسائل ادب میں شجر ممنوع نہیں۔ جو ادیب محض
ذاتی اور داخلی تجربات کے اظہار کو کافی سمجھتے ہیں یہ بھول جاتے ہیں کہ ہمارا ذاتی تجربہ بھی
آج کی دنیا میں سیاسی اور سماجی تجربہ ہی ہوتا ہے۔ وجودیت ان مسائل کو سمجھنے کے لیے ذہن
کا کام دیتا ہے۔ جدیدیت کو ان خطروں سے آگاہی بھی لازمی ہے ورنہ جدیدیت ایک
خواب پریشاں بن سکتی ہے جس کے لیے یہ کہا جائے گا کہ "اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا"
جدیدیت معاصر حقیقت کو سمجھنے اور سمجھانے کا وسیلہ ہے معمہ نہیں۔

انسان جس طرح مختلف سیاسی نظاموں اور فلسفوں کی قطعیت سے اپنے آپ کو مکمل
طور پر وابستہ کر کے تباہی کے دہانے تک پہونچا ہے، اس کا تقاضہ ہے کہ ہم کسی بھی نظام فکر کو
قطعی اور مکمل سمجھ کر اپنی عقلی اور وجودی آزادی اس پر قربان نہ کر دیں۔ ہر عہد اپنا فلسفہ
خود تراشتا ہے۔ یہ فلسفہ محض سائنسی عقل کی پیداوار نہیں ہوتا۔ بلکہ پورے انسانی وجود
اور دور کا تقاضا ہوتا ہے۔ کل کا فلسفہ آج کا فلسفہ نہیں بن سکتا۔ پرانے فلسفوں سے
ہم حقیقت کو سمجھنے کے لیے اصول اور طریقہ کار تو مستعار لے سکتے ہیں مگر ان کو کلی طور پر
قبول نہیں کر سکتے۔ کیونکہ زندگی کے ساتھ تمام اقدار بھی تغیر پذیر ہیں۔ بیسویں صدی سے
پہلے اقدار کو مستقل مقدس ناقابل تغیر اور مطلق مانا جاتا تھا۔ ایک طرف سائنسی فکر اور
مادیت کے فلسفے نے دوسری طرف ارتقائی نظریے نے اور تیسری طرف وجودی فلسفیانہ رجحانات
نے اقدار کے تقدس اور ابدیت کو ختم کر دیا۔ اس سلسلے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ فلسفۂ اقدار صحیح
معنوں میں ہمارے عہد ہی میں پیدا ہوا۔ اس سے پہلے ہمیں اقدار کا ذکر ملتا ہے مگر اس کی
واضح تعریف اور مبسوط بحث نہیں ملتی۔ اقدار کے فلسفے کا تجربی بنیاد پر اور حصولی ۔۔۔

([illegible]) اصولوں کی روشنی میں باضابطہ نظریے کی حیثیت سے وجود میں آنا خود اس بات کی علامت ہو کہ پچھلے ادوار میں اقدار کو حضوری یا ذہنی ([illegible]) تسلیم کرنا قابل بحث مان لیا گیا تھا۔ اقدار کے مسئلے کی سنگینی کا جو احساس ہمارے عہد کو ہوا، اس سے پہلے کبھی نہ ہوا تھا۔ انیسویں صدی تک ایک نظامِ حیات و فکر مستقل اور ناقابلِ تغیر حقیقت کی حیثیت رکھتا تھا۔ جس کی اپنی اقدار تھیں جو تھوڑے بہت تغیر کے ساتھ برتی اور برتی جاتی تھیں۔ اقدار کا بحران بیسویں صدی میں شدت سے محسوس کیا گیا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ نتائجیت (عملیت) جدلیاتی مادیت، سائنٹیفک تاریخیت، ارتقائیت، وجودیت منطقی اثباتیت، حقیقت اور نفسیاتی تحلیل و لسانیاتی تحلیل کے مکاتیب نے اس مسئلے کی سنگینی کو محسوس کرتے ہوئے اس کا پورا تجزیہ کیا۔ سب کا اس پر اتفاق ہے کہ اقدار مطلق نہیں، اضافی ہیں، ابدی نہیں، متغیر ہیں۔ جامد نہیں متحرک ہیں، پتھر کے بت نہیں فعال ہیں۔ ہر زمانہ اقدار کو ایک نئے معنی دیتا ہے اور ہر تہذیب کی قدروں کے معانی کا تعین معاصر عہد کے تقاضوں سے ہوتا ہے۔ وجودیت بھی قدروں کی اضافیت ہی کا فلسفہ ہے۔ یہاں میں ایک بات بطورِ خاص عرض کرنا چاہتا ہوں۔ کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہمارے عہد میں اتنے سارے فلسفے ہیں کہ کسی ایک فلسفے ہی کو اس عہد کا نمائندہ فلسفہ ماننا مشکل ہے لیکن حقیقت میں وجودیت اور جدلیاتی مادیت کے علاوہ جتنے بھی فلسفے ہیں وہ سب کے سب فلسفیانہ اور سائنسی طریق کار کی توضیح و تشریح کرتے ہیں انسانی وجود اور اس کے مسائل کو بہت کم چھوتے ہیں۔ منطقی اثباتیت ہو یا لسانیاتی تحلیل، جدید حقیقت ہو یا تنقیدی حقیقت یہ تمام فلسفے سائنس کے زیر اثر فلسفے ہیں سائنسی طریق کار کو اپنانے اور فلسفیانہ مسائل کو حل کرنے کے تجربی راستے پر زور دیتے ہیں۔ یہ تمام فلسفے سائنسی فکر اور سائنسی رویے کی نشان دہی کرتے ہیں اور اس حد تک جدیدیت کے ہم عصر تصور کی سائنسی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا اور جدیدیت کی تشکیل میں ان کے کارنامے کو نہ ماننا غلط ہوگا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی مکتبِ خیال انسانی وجود اور اس کے مسائل کو

نہیں چھوتا۔ عملیت اب حقیقت کی نئی تفسیروں میں بڑی حد تک ضم ہو چکی ہے۔ وجودیت ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے دوسری جنگ کے بعد کے اس انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جو موجودہ بحران میں اپنے آپ کو ڈھونڈھنا، سمجھنا اور باقی رکھنا چاہتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہو کہ وجودیت پرانے نظامہائے فلسفہ کی طرح کوئی مستقل اور جامع نظامِ حیات نہیں بلکہ صرف ایک رد یہ اور ایک طرزِ احساس و فکر ہے۔ وجودیت کا فلسفہ ناوابستگی کے لیے بھی جواز فراہم کرتا ہے۔ بشرطیکہ یہ نظریاتی ناوابستگی انسانیت کے ساتھ وسیع تر وابستگی کے حق میں جائز ہو۔ وجودیت کے علاوہ اگر کوئی دوسرا فلسفہ اس صدی میں انسانی وجود کے مادّی اور ارضی مسائل کے حل کا راستہ بتاتا ہے تو وہ جدلیاتی مادّیت ہو۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سارتر باوجود اس کے کہ کمیونسٹوں نے اسے رجعت پسند، بورژوا، انفرادیت پرست اور قنوطی ہونے کا بار بار ملزم گردانا ہے، جدلیاتی مادیت اور وجودیت کو ہم آہنگ کرنے پر زور دیتا ہے۔ اس نے اپنے مقالے (The problem of method) "طریق کار کا مسئلہ" میں واضح طور پر لکھا ہے کہ وجودیت کے لیے جدلیاتی مادیت ہی بنیادی طریقۂ کار فراہم کر سکتی ہے۔ یہ دونوں فلسفے انسان دوستی کے فلسفے ہیں اور انسانیت کی فلاح چاہتے ہیں۔ وجودیت کا زور فرد پر ہے اور جدلیاتی مادیت کا سماج پر لیکن مقصود دونوں کا زیادہ مختلف نہیں۔ ایک کا راستہ غیر عقلی ہے دوسرے کا عقلی۔ جدلیاتی مادیت میں یہ خطرہ ہے کہ اس کے شارحین اذعانی اندازِ فکر اختیار کر کے اسے مذہبی فلسفوں کا سا تقدس اور مطلقیت عطا کرنا چاہتے ہیں جو خود اس فلسفے کی روح کے منافی ہو۔ وجودیت میں یہ خطرہ ہو کہ آزادی کی غلط تعبیر فرد کو سماج سے بالکل بے تعلق کر کے ان تمام اقدار کی نفی کے راستے پر لے جا سکتی ہے جو انسان کے لیے معزز و محترم ہیں۔ جدیدیت ان دونوں خطروں سے اسی وقت بچ سکتی ہے جبکہ اس کا راستہ اعتدال و توازن کا ہو۔

ان اہم عصری رجحانات کے جائزے کے بعد ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ جدیدیت کوئی قطعی، مستقل، مکمل اور جامد تصور نہیں، یہ ایک تخلیقی عمل ہے جس میں

زمانہ اور انسان برابر کے شریک ہیں۔

سائنس کے دور میں سائنسی فکر اور رویئے کی مخالفت قدامت پسندی اور ادعائیت ہے۔
ہمیں عقل اور تجربے کے معاملات میں سائنسی رویہ اپنانا چاہیے۔ یہی ہمارا بنیادی طریق کار ہوگا
اس بنیاد پر ہم اپنے عہد کے مسائل کا عرفان حاصل کر سکتے ہیں۔ اس منزل پر ہمیں عرفان ذات کو
عرفان کائنات کا زینہ بنانا ہوگا۔ انسانی وجود بند کمرہ نہیں جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی
اسی میں محصور ہو کر اور گھٹ کر رہ جائے، بلکہ یہ ایسی کھلی ہوئی دنیا ہے جس سے دوسرے افراد انسانی
وجود اور کائنات کے تمام مظاہر تک راستے جاتے ہیں۔ جدیدیت کی موضوعیت سائنسی معروضیت
کی راہ میں حائل نہیں ہوتی بلکہ اس کے لیے رہبری کرنے والی روشنی مہیا کرتی ہے۔ جدیدیت کا
ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ہم ان تمام فرسودہ اور مردہ اقدار کو رد کریں، جو انسانیت کی بقا و ترقی
کے راستے میں کشتوں کے پشتے کھڑی کرتی ہیں۔ سماجی، معاشی، اخلاقی اور سیاسی قدروں کی
اضافیت ہمیں بتاتی ہو کہ وہ تمام جاگیردارانہ، سرمایہ دارانہ اور غلامانہ اقدار جو انسان پر انسان
کے ظلم اور فرد کی آزادی اور تخلیقی قوت کو قید کرنے کی حامی ہیں اور ساتھ ہی گرتے ٹوٹتے، بکھرتے
اور مرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی مجرمانہ کوشش میں معاون ہوتی ہیں، ان سے
نجات حاصل کی جائے۔ لیکن اس نجات کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہم اپنی تہذیبی میراث اور ان
روایات کو بھی یکسر ترک کر دیں جو جدیدیت کے تخلیقی عمل کے دھارے میں انسانی تہذیب کے
آغاز سے ترقی کے راستے پر رہبری کرنے میں سرگرم رہی ہیں۔ ان صالح روایات کا خون آج
بھی ہمارے وجود میں رواں ہے۔ ایسی روایات کا تسلسل ہمیں کل زمان و مکاں سے جوڑتا اور
ہمارے انفرادی وجود کو وسعت عطا کر کے لامتناہی بناتا ہے۔ جدیدیت ادعائیت کی دشمن
ہے۔ ادعائیت اپنی اور دوسروں کی آزادی کو سلب کرنے کا نام ہے۔ اسی لیے جدیدیت
ادعائیت سے ہمیشہ برسرپیکار رہتی ہے۔ ادعائیت کو رد کرنے کا دوسرا نام نظریاتی وابستگی ہو
لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ہر نظریے کی صداقت سے بھی منکر ہو جائیں۔ آج کا رویہ
بڑی حد تک انتخابی (S E L E C T I C) ہے۔ ہمیں تمام نظریات کی جزوی صداقتوں

کو اخذ کر کے اپنا رویّہ متعین کرتا ہے۔

جدیدیت کی تعریف ممکن نہیں۔ لیکن جدیدیت کی تفہیم ممکن ہے۔ اگر کوئی شخص جدیدیت کے چند ابعاد کا تعین کرتا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ جدیدیت کو بھی کوئی مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ میں نے جدیدیت کے جن اساسی عناصر کا تجزیہ کیا ہے ان میں کمی بیشی کی گنجائش ہر حالت میں رہتی ہے۔ جدیدیت کا کوئی بھی شارح میرے نقطۂ نظر سے اختلاف کر سکتا ہے اور اسے اس کا پورا حق ہو کیوں کہ ادب میں جدیدیت کسی باضابطہ تحریک لائحہ عمل یا منشور کے تابع نہیں بلکہ اس کی بنیاد انفرادی احساسات، تجربات اور ہم عصر حقیقت کے براہ راست تجربہ کرنے اور برتنے کی انفرادی کوششوں پر ہے۔ جدیدیت کسی ایک فکری دھارے کا نام نہیں بلکہ اس میں بہت سے مختلف اور متضاد سمتوں میں بہتے ہوئے دھارے بھی شامل ہیں، جو کبھی آگے لے جاتے ہیں کبھی پیچھے کبھی ایک مثبت عمل بن جاتے ہیں اور کبھی محض منفی ردّ عمل۔ جدیدیت ان سب کو قبول کرتی ہے لیکن اگر ہم جدیدیت کو ایک ارتقا پذیر عمل کا تسلسل سمجھتے ہیں تو مستقل طور پر پیچھے کی طرف دیکھتے رہنے اور منفی ردّ عمل ہی کو سب کچھ سمجھنے کا نام کچھ اور ہو تو ہو جدیدیت نہیں ہو سکتا۔ یہ تو صحیح ہے کہ آج اقدار کا کوئی واضح تصور نہیں اس لیے کہ اقدار خود شکست و ریخت کے عمل سے دوچار ہیں لیکن ہر ادیب اور دانش ور کے ذہن میں ایسی چند اقدار کا تصور ضرور ہوتا ہے جو اس کے خوابوں کو حقیقت میں ڈھالنے کے لیے بے چین رہتی ہیں۔ ان اقدار کے رشتے ہمارے ملک اور تہذیب کی زندہ، فعال، صحت مند روایات سے بھی ہیں اور عالمی تہذیب کی ترقی پذیر روایات سے بھی جنھیں ہم انسانی دوستی کی روایات کہہ سکتے ہیں اور جو کل انسانیت کا ورثہ ہیں۔

روایت سے رشتہ قائم رکھنے کے باوجود ہر زمانے کی جدیدیت روایت سے انحراف بھی کرتی ہو۔ اگر روایت کو جوں کا توں قبول کر لیا جائے تو انسان اور تہذیب کی تخلیقی قوت اور زندگی کے عمل سے انکار لازم آئے گا۔ روایت سے انحراف کسی روایت کی توسیع بھی بن سکتا ہے اور اس سے مکمل بغاوت بھی۔ اگر روایت سے انحراف کا عمل جاری نہ رہے تو پھر ہم جدیدیت کے لیے کوئی جواز نہیں پیش کر سکیں گے۔ جدیدیت روایات کی توسیع بھی کرتی ہے

اور نئی اقدار کی تشکیل بھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے زمانے کی جدیدیت ہی کا اظہار تھی جب تک اس تحریک پر انتہا پسندی اور ادعائیت کا غلبہ نہیں ہوا تھا اس تحریک نے آج کی جدیدیت کی طرح اپنے اندر مختلف رجحانات اور دھاروں کو سموئے رکھا۔ مارکس اور فرائڈ دونوں کے اثرات اس میں نمایاں رہے۔ سماجی تبدیلیوں کی ضرورت کے ساتھ ہئیت اور مواد میں نئے نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ تحریک دو مختلف دھاروں میں بٹ گئی۔ وہ دھارا جو سماجی تبدیلی پر زیادہ زور دیتا تھا، سیاست کا آلۂ کار بن گیا، اس نے مشعور کو فن پر، سماجی اقدار کو جمالیاتی اقدار پر اور مواد کو ہئیت پر ترجیح دی۔ دوسرا دھارا فرائڈ کے زیر اثر لاشعور، ہئیت کے نئے تجربات، انفرادیت، داخلیت اور موضوعیت کے نام پر سماجی مسائل سے کٹ گیا۔ دونوں دھاروں نے اپنا توازن کھو دیا کیوں کہ دونوں کے مناسب اور متوازن امتزاج ہی سے جدیدیت کی صحیح تشکیل ہو سکتی تھی۔ پہلا دھارا ترقی پسند تحریک کے آخری دور میں غالب رہا۔ اور دوسرا دھارا میراجی، حلقۂ ارباب ذوق اور ہئیت پرستوں کے ہاتھوں ابلاغ پر ابہام کو اور فن کو زندگی پر ترجیح دینے لگا۔ دونوں افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آج کی جدیدیت اس دوسرے دھارے کی ہی توسیع ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ آج ادب میں جدیدیت دونوں ہی دھاروں کے امتزاج سے عبارت ہو۔ ایک لحاظ سے ہم اسے ترقی پسندی کی توسیع بھی کہہ سکتے ہیں کیوں کہ ترقی پسندی اپنے وسیع تر مفہوم میں جدیدیت ہی کے عمل کی نشاندہی کرتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہمارے یہاں ادبی ترقی پسندی ایک مخصوص سیاسی فلسفے اور اس کے نظام اقدار سے مکمل وابستگی کا اظہار سمجھی جانے لگی ہے اور جدیدیت اس غیر مشروط وابستگی کی قائل نہیں۔ اگر ترقی پسندی میں سے ادعائیت اور سیاسی انتہا پسندی کو نکال دیا جائے اور جدیدیت میں سیاسی سماجی شعور کو ممنوعات میں داخل نہ کیا جائے تو ان دونوں میں بُعد نہیں رہتا۔ جو لوگ ترقی پسندی اور جدیدیت کو ایک دوسرے کا حریف سمجھتے ہیں وہ آج بھی ترقی پسندی کو سیاسی اصطلاح ہی کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے ادب میں ترقی پسندی کی اصطلاح

ادبی کم اور سیاسی زیادہ رہی ہے۔ اسی لیے یہ مشکل پیدا ہوتی ہے۔ آج کے زمانے میں مذہب کی جگہ سیاست نے لے لی ہے۔ اور سیاست اسی تنگ نظری، ادعائیت اور انتہا پسندانہ جنون کا مطالبہ کرتی ہے جو کبھی مذہب سے مخصوص تھا۔ مذہب اپنی ان خامیوں کے ساتھ سیاست ہی کا ایک آلۂ کار بن گیا ہے۔ سیاست اور مذہب کا مشترکہ جبر، آزاد خیالی، ترقی پذیری جرأت فکر و عمل، نئی اقدار کی تشکیل اور انفرادی احساسات کے اظہار پر پابندی لگانا چاہتا ہے اس لیے ان دونوں کا جدیدیت سے تصادم ناگزیر ہے۔ اس تصادم کے نتیجے کے طور پر وہ ادب بھی جو سیاست سے الگ رہنا چاہتا ہے۔ سیاست کی دنیا میں دخل دینے پر مجبور ہے۔ اگر ہم زندگی اور سماج کو بہتر بنانا چاہتے ہیں، فرسودہ اقدار کو جھٹک کر نئی اقدار سے ناتا جوڑنا چاہتے ہیں تو اپنے ملک اور عالمی سیاست کے مسائل سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ ہر فرد کو فکری اور جذباتی ردِ عمل کی سطح پر کوئی نہ کوئی سماجی اور سیاسی رویّہ اپنانا پڑتا ہے، خواہ یہ تصوّر موجودہ سیاسی فلسفوں اور نظاموں کی جبریت کے خلاف ہی کیوں نہ ہو لیکن ادب میں سیاست کو ہمیشہ ثانوی حیثیت ہی حاصل رہے گی۔ جدید ادب بھی سیاسی مسائل پر سوچتا اور لکھتا ہے۔ لیکن وہ کسی بندھے ٹکے نظریے کو میکانکی طور پر اوڑھتا نہیں بلکہ اسے اپنے انفرادی احساسات و تجربات کا حصّہ بنا لیتا ہے۔ ادب میں ادبی اقدار کو مذہبی، سیاسی اور اخلاقی اقدار پر ہمیشہ فوقیت دینی چاہیے۔ جدید ادب ادب کے مذہبی اخلاقی اور سیاسی مقاصد کا منکر نہیں لیکن اس کے نزدیک ادب کا مقصد محض مذہبی سیاسی، یا اخلاقی نہیں بلکہ ایک حد تک "ادب برائے ادب" کے نظریے میں بھی جزوی صداقت ہے۔ فنی اور جمالیاتی اقدار کو ادب میں اوّلیت حاصل ہونی چاہیے۔ اگر کوئی ادب پارہ فنی تکمیل اور اقدار کی شرائط پر پورا اترتا ہے تو پھر اس کا سیاسی، مذہبی یا اخلاقی کردار بھی قابل قبول ہے۔ لیکن اگر ان شرائط کی تکمیل نہیں ہوتی تو پھر اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد بھی ادب کو ادب کا درجہ نہیں دلوا سکتے۔ جدیدیت ادب کے اس عرفان کے ساتھ یقیناً ترقی پسندی سے اگلا قدم ہے کیوں کہ یہ اس کے یک رخے پن سے انحراف

کر کے اس کی صحت مند روایت کی توسیع کرتی ہے۔ ترقی پسندی نے فرد پر سماج کو اور انفرادی احساس پر اجتماعی شعور کو اس قدر غالب کر دیا تھا کہ ادب میں اس کے خلاف ردِ عمل ہونا ضروری اور فطری تھا۔ جدیدیت اس ردِ عمل کے اظہار سے ہمارے ادب کا نیا رجحان بن کر سامنے آئی لیکن اگر یہ ردِ عمل محض منفی رہتا ہے تو پھر وہ ادب کی بہترین روایات سے اپنا ناتا توڑ لیتا ہے اور خود اس کی ادبی وقعت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ جدیدیت نہ صرف ترقی پسندی کی بہترین روایات کی نگہ دار ہے بلکہ تمام کلاسیکی ادب کی زندہ روایات کی وارث بھی ہے۔ آج سے پچیس تیس برس قبل جس سماجی حقیقت پسندی اور سیاسی شعور پر زور دیا جاتا تھا وہ ہماری روایات کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ اب غیر شعوری طور پر ہر ادیب اس سیاسی شعور اور ذمے داری کو قبول کر کے قلم اٹھاتا ہے لیکن اس کا فنی شعور زیادہ پختہ ہے۔ وہ مانگے کے لباس عائد کردہ نظریات اور اپنے انفرادی تجربات و احساسات کے فرق کو بہتر طور پر سمجھتا ہے اور اسی لیے غیر شخصی مسائل کو شخصی اور داخلی آب و تاب عطا کرنا جانتا ہے۔ یہ فن سے ناواقفیت نہیں بلکہ اس سے مکمل آشنائی کا ثبوت ہے۔

آج سیاسی مسئلہ ادب میں نعرہ بن کر نہیں داخل ہوتا بلکہ انفرادی تجربہ اور دل کی آواز بن جاتا ہے اس لیے سطحی بیں اور کھلی ہوئی بات سننے کے عادی ناقدین و قاری یہ سمجھتے ہیں کہ آج کا ادیب سیاست سے کنارہ کش ہو کر اپنی ذات کے خول میں بند ہو، دراصل ایک بڑی خرابی پچھلے برسوں میں یہ پیدا ہوئی ہے کہ ہم ادب میں ادب کے علاوہ اور سب کچھ ڈھونڈنے اور پانے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اسی لیے چاہتے ہیں کہ ہمارے تمام مسائل کا حل تذکرہ اور جواب بہت واضح طور پر ادب میں مل جائے۔ ادب کسی حکیم کا نسخہ یا کوئی جادو کا لفظ نہیں کہ "کھل جا سم سم" کہتے ہی حیات و کائنات کے تمام سربستہ راز قاری پر منکشف ہو جائیں۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی عمل ہے جب تک ناقد اور قاری اس تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں سے واقف نہ ہوں وہ ادب کی تہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ کل تک جو کچھ غیر ادبی انداز میں ادب پر مسلط کیا جاتا تھا اب فرد کے ذاتی احساسات کا نقاب اوڑھ کر ادب میں

بار پاتا ہے۔ ادبی مذاق کی صحیح تربیت کے بغیر زیر نقاب جلوے کو نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ نقاب جدید ادب کی نیم روشن، نیم واضح دھندلکے کی سی کیفیت کا غماز ہے جو پچھلے دور کے خطیبانہ لہجے کی جگہ خود کلامی نظریے کی تبلیغ کی جگہ اظہار ذات، اجتماعی فکر کی جگہ انفرادی احساس، ادعائیت کی جگہ متجسس اور تخلیقی تشکیک، کمزور ذہنوں کی خود سپردگی کی جگہ توانا ذہنوں کی لغزشوں اور بیباک خرامی کی زبان میں بات کرتی ہے۔ کسی نظریے کے ہاتھوں خود کو مکمل طور پر سپرد کر دینے سے راستہ تو صاف اور سیدھا ہو جاتا ہے مگر فکر و احساس پر اس ایک راستہ کے علاوہ دوسرے تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ نظریاتی ناوابستگی میں خطرات بھی زیادہ ہیں اور گمراہی کے اندیشے بھی بہت ہیں لیکن اس کے ساتھ نئے افقوں تک رسائی کے امکانات بھی بے انتہا ہیں پہلا راستہ سہل پسندی کا ہے۔ دوسرا خطر پسندی کا۔ ادیب کی انفرادیت راستی کی سیدھی سڑک بلا کھٹکے کٹنے کے بجائے بھٹک کر اور نئے راستے تراش کر منزل تک پہنچنے کی متقاضی ہوتی ہے۔ منزل نہ ملے تو نئے راستوں کا سراغ پالینا بذات خود بڑا کام ہے بشرطیکہ ذہنی دیانت ادبی خلوص اور انسانیت کے ساتھ سچی لگن روشنی دکھاتی رہے۔ مہاتما بدھ نے اپنے چیلوں کو نصیحت کی تھی کہ دوسروں سے روشنی مانگنے کے بجائے تم خود اپنے لیے روشنی بن جاؤ۔ جدیدیت بھی اسی اصول کو انسانیت کی نجات کے لیے ادب کا بنیادی اصول مانتی ہے۔ پچھلی روایات کی روشنی ہمیں راہ تو دکھا سکتی ہے مگر ہماری اپنی روشنی کا نعم البدل نہیں ہو سکتی۔

جدید ادب پر عام طور سے جو اعتراضات وارد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جدید ادب میں تشکیک کسی یقین اور کسی تصور حیات کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ اظہار ذات غیر صحت مند انانیت ہے اجتماعیت کو رد کرنے کا نتیجہ ہے۔ احتجاج، فرد کی تنہائی کا بار بار ذکر مریضانہ رجحان کی علامت ہے۔ بہت سے جدید تصورات تجربے کا جز نہیں بلکہ باہر سے مانگے ہوئے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ان تمام باتوں کی وجہ سے قنوطیت جدید ادب کا مسلک بن گئی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آج کا ادیب اپنی ذات کے خول میں بند ہو کر حیات و کائنات کے

عظیم الشان مسائل سے بیگانہ ہو گیا ہے ۔ یہ اعتراضات جدیدیت کی روح تک نارسائی آج کے ادبی مزاج سے ناواقفیت اور اکثر صورتوں میں تعصبات کا نتیجہ ہیں۔ جو ناقدین بار بار جدید ادب پر یہ اعتراض کرتے ہیں وہ تخلیقات اور افراد کا حوالہ دینے سے گریز کرتے ہیں ۔ اور اگر مثال بھی دیں تو تعصبات کے خول میں بند ہو کر اسی جرم کے مرتکب ہوتے ہیں، جس کا الزام وہ جدید شاعروں کو دیتے ہیں ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدیدیت کی روح اور مزاج کا عرفان اتنا عام نہیں جتنا ہونا چاہیے، لوگ مذہب، دیومالا، روحانیت، صنعتی تہذیب، سیاسی جبر تنہائی موت کی خواہش سائنسی اور غیر سائنسی رویوں سب کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ یا جدیدیت کے نام نہاد علمبردار کسی ایک فروعی مسئلہ کو لے کر اسے ہی سب کچھ سمجھنے لگتے ہیں۔ جدیدیت جب ایک فیشن یا فارمولا بن جائے تو اس کے خطرے بھی دوسرے ادبی فیشنوں اور فارمولوں سے کم نہیں ۔ کچھ ادیب ایسے ہیں جو ترقی پسندی کے خلاف منفی ردِ عمل ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں ۔ اور اس جہت میں اس حد تک آگے بڑھ جاتے ہیں کہ مخالفِ کمیونزم پروپیگنڈے کو جدیدیت کہنے اور ماننے لگتے ہیں ۔ حالانکہ اگر جدیدیت سیاسی نظریوں کے جبر کے خلاف صحت مند ردِ عمل ہے تو کسی نظریے کی متعصبانہ مخالفت بھی اتنی ہی مذموم ہے جتنی اس کی ادعائی تبلیغ ۔ مارکسیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے رجحانات آج بھی کسی نہ کسی صورت میں جدیدیت کے سماجی پہلو سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ لیکن سامراجیت کی تائید یا مارکسزم سے بیزاری اور اس کے خلاف پروپیگنڈہ روحِ عصر سے بڑی مشکل کے ساتھ میل کھاتا ہے کچھ لوگ دنیا بھر کی گندگی اور مسخ شدہ جنسی اظہارات کو فحش انداز میں پیش کرنے ہی کو جدید باغیانہ روش گردانتے ہیں۔

یہ تمام اظہارات اس وقت جدیدیت کا جز بن سکتے ہیں جب یہی بجائے خود اپنا مقصود اور مدعا نہ ہوں بلکہ ان کو ابھارنے سے موجودہ معاشرہ کے خلاف نفرت بغاوت اور غصے کا اظہار ہو، محض گندگی اور تعفن کو اچھالنا کسی طرح ادب نہیں بن سکتا ۔ ایسے ادب کے جدید یا قدیم یا غیر رومانی ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ۔ ادب کو پہلے ادب ہونا چاہیے ۔ اگر

کوئی ادب پارہ فن کاری کی بنیادی شرائط پر پورا اترتا ہے تب ہی اس کے جدید یا قدیم ہونے کی بحث بھی ہو سکتی ہے جو چیز محض جدید ہو لیکن ادب کے دائرہ میں نہ آئے اس کا مقام ادب کہیں بھی ہو سکتا ہے۔ ادب کو اس سے سروکار نہ ہوگا۔ کچھ لوگ موت کی خواہش یا تنہائی کو ایک نیکی یا قدر سمجھ کر اس کی پرستش کرنے ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں۔ حالاں کہ موت زندگی کے حوالے سے ہی پسندیدہ یا ناپسندیدہ بن سکتی ہو۔ بذاتِ خود کوئی کشش نہیں رکھتی۔ کئی صدیوں پہلے پاسکل (PASCAL) نے کہا تھا کہ "انسان واحد جاندار ہے جو یہ بھی جانتا ہے کہ موت اس کی زندگی کا لازمی انجام ہے۔ اس لیے اگر فطرت کی قوتوں کے سامنے شکست کھا کر مرتا بھی ہے تو وہ نہ صرف قاتل اور ظالم قوتوں بلکہ فطرت کے مقابلے میں ہار کر بھی فاتح اور عظیم تر رہتا ہے۔ کیوں کہ مارنے والے کو یہ پتہ نہیں ہوتا کہ موت کیا ہے۔ اور مرنے والا یہ جانتا ہے کہ وہ مر رہا ہے"۔ موت کی اہمیت موت کے شعور سے وابستہ ہو۔ موت محض جبر فطرت نہیں بلکہ انسان اپنی موت کا خود بھی انتخاب کر سکتا ہے۔ جو موت زندگی کے پورے شعور اور ذمے داری کے ساتھ خود منتخب کی جائے وہ موت نہیں رہتی بلکہ زندگی کا قابلِ احترام نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔ اسی طرح تنہائی کا احساس کائنات میں تنہائی کے احساس کے ساتھ اگر نئی کائناتوں کی دریافت کا محرک بن جائے تب ہی قابلِ احترام ہو سکتا ہے ورنہ تنہائی خیر نہیں شر ہے ہم اس کی پرستش نہیں کرتے بلکہ موجودہ معاشرے کی ہلاکت آفرینی اور جبر کا عاید کردہ آسیب یا مرضِ جان کر اس سے نجات چاہتے ہیں۔ بدھ نے انسانی دکھ پر زور اس لیے نہیں دیا کہ تھا کہ وہ دکھ کو کوئی مثبت قدر مانتے تھے بلکہ اس سے نجات چاہتے تھے جس طرح بدھ کے گمراہ شارحین دکھ کو مثبت قدر کہتے ہیں اسی طرح تنہائی کے پرستار اسے بھی مثبت قدر یا خیر ماننے لگتے ہیں۔ اقدار کے بحران کا یہ مطلب نہیں کہ خیر اور شر میں امتیاز ہی اٹھا دیا جائے۔ اقدار کی اضافیت کے باوجود چند مثبت اقدار اور آدرشوں کو ہر تخلیقی فن کار اپناتا اور ان کی بقا و استحکام کے خواب دیکھتا ہے۔ اسی لحاظ سے رومانیت پرانے عینی تصور کی شکست کے باوجود اپنی اس شکل میں آج بھی زندہ ہے حالاں کہ ہمارا

دراصل بنیادی طور پر مخالف رومانیت (Anti-Romantic) رجحانات سے عبارت ہے مگر ادیب تخیل پرستی سے کبھی بھی دامن نہیں چھڑا سکتا۔ عینیت کا زوال آدرش پرستی اور خواب پرستی کا خاتمہ نہیں بلکہ نئی رومانیت کا نقیب ہے، جس کی بنیاد انسان دوستی کے اس تصور پر ہے جو مجروح اور زنگار ہونے کے باوجود مذہبی یقین و ایمان کی جگہ لینے کی توانائی آج بھی رکھتا ہے۔ جدیدیت صنعتی تہذیب کی حشر سامانیوں اور لعنتوں کا محض نوحہ نہیں بلکہ اس تہذیب کے امراض کی تشخیص کے ساتھ اس کے تعمیری امکانات کا عرفان بھی ہے۔ آج کی موضوعیت عقلیت کے خلاف بغاوت ہوتے ہوئے بھی عقلیت پر ادعائیت سائنسی نظریوں پر فرسودہ تصورات و عقاید حقیقت پسندی پر توہم پرستی اور حال شناسی پر ماضی پرستی کو ترجیح دینے سے منکر ہی رہے گی۔ جب ادیب جدیدیت کو اس کے تمام عناصر و عوامل سے الگ کرکے صرف کسی ایک پہلو کو ہی لے لیتے ہیں، تو وہ اسے اسی طرح ایک بندھا ٹکا ضابطہ ماننے لگتے ہیں جس طرح ترقی پسند ادب کے دور میں ادب کو ایک بنا بنایا فارمولا مان لیا گیا تھا۔ جدیدیت اسی ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی کے خلاف بغاوت ہے، ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی اگر خود جدیدیت کا بھیس بدل کر آئے تب بھی ناقابل قبول رہتی ہے۔ معترضین عام طور پر چند افراد کی غلطیوں یا کسی ایک پہلو پر زور دینے کو جدیدیت کا حقیقی رجحان مان لیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اگر کسی ایک رجحان یا پہلو ہی پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جانے لگا تو حقیقت کو کلی طور پر سمجھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

جدیدیت کا جو تصور میرے ذہن میں ہے وہ اتنا پیچیدہ اور مختلف و متضاد عناصر سے عبارت ہے کہ اسے کسی قاعدے، کلیے یا ضابطے میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے جدیدیت کی کوئی جامع اور مانع تعریف بھی مشکل ہے انفرادی تجربے اور احساس پر اس بات کا انحصار ہے کہ جدیدیت کے کس پہلو کو مرکزی حیثیت دی جائے۔ یہاں ہم کسی کو پابند نہیں کر سکتے۔ کیونکہ انفرادی احساس اور طرز فکر کے ساتھ لہجے کی انفرادیت بھی جدیدیت کا لازمی عنصر ہے تشکیک دراصل ادعائیت کے خلاف بغاوت ہے اور اس لحاظ سے صحت مند ہے کہ

ایمان بالغیب اور مذہبی سیاسی یا ادبی ملائیت کو رد کر کے حقیقت کے عرفان کی جستجو اپنے ذہن سے کرتی ہے۔ آج کے حالات میں کوئی ٹکھی ادعائی فلسفہ تشفی بخش طریقہ سے مسائل کو نہ سمجھ سکتا ہے نہ حل کر سکتا ہے خود ہمارے ملک میں ادعائیت کے قدم اکھڑتے جا رہے ہیں۔ اور وہ پورا نظام اقدار روبہ زوال ہے جس نے ادعائیت کے لیے زمین فراہم کی تھی۔ یہ عمل کمزور طبیعتوں کے لیے تکلیف دہ اور ناقابل برداشت ہو اس لیے وہ حقیقت کی طرف سے آنکھ بند کر کے کسی ادعائی فلسفے یا مریضانہ یقین میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ آج کا صحت مند اور توانا ذہن راہِ فرار اختیار کرنے کے بجائے اس کا سامنا کرتا ہے۔ ادعائیت کو عام طور پر دو پناہ گاہیں ملتی ہیں مذہب اور سیاسی نظریہ ہمارے یہاں ان دونوں کے اجارہ تعلق ہے جس ذہنی اور سماجی رویہ نے جنم لیا ہے وہ مذہبی اور ثقافتی احیا پرستی، فرقہ واریت، تنگ نظری اور تعصب کی شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ سائنس کی عقلیت کے پے در پے حملوں سے مذہب کے بیشتر تصورات، توہمات اور تعصبات پیچھے ہٹتے چلے جا رہے ہیں انھیں قدم جمانے کی جگہ ان ذہنوں میں ملتی ہے جو اپنی کسی نہ کسی غرض اور مفاد کی خاطر پرانے نظام اقدار کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ سائنس اور مذہب کے تصادم میں مذہب ذہنی تنگ نظری اور سماجی قدامت پسندی کا حلیف بن جاتا ہے۔ اس صورت حال میں اگر اس کا رشتہ سیاست سے جوڑ دیا جائے تو وہ بہیمیت اور بربریت پھلتی پھولتی ہے جس کا مظاہرہ ہمارے ملک میں مذہب کے نام پر آجکل ہو رہا ہے۔ مذہبی اور سیاسی ادعائیت اگر بزعم خود عقلیت کے ان ہتھیاروں سے خود کو لیس کرے جو صدیوں کے استعمال سے ناکارہ اور کند ہو چکے ہیں تو فرقہ وارانہ تنظیموں کا روپ دھار لیتی ہے۔ ادعائیت کے محاذ پر سیاست اور مذہب کا یہ ناپاک گٹھ جوڑ تہذیب کی عصمت دری کرتا ہے، اور ذہنوں کے قتل کو جائز ٹھہراتا ہے۔ تشکیک سائنسی نقطۂ نظر کی ہم سفر بن کر ان توہمات و تعصبات کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ اس کا ارتقا مثبت سمت میں ہو تو ذہنی بیداری اور سماجی ترقی پسندی کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ یہی تشکیک اور ادعائیت کا بنیادی

جھگڑا ہے۔ دانشوروں اور پڑھے لکھے لوگوں کی ایک بڑی تعداد اپنی کمزوری یا سہل پسندی کی وجہ سے ادعائیت کا محفوظ راستہ اختیار کر لیتی ہے۔ کیوں کہ اس کے ترک کرنے میں جن عذابوں اور تکلیفوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے انھیں سہنے کے مقابلے میں بنے بنائے گھروندوں کا گوشۂ عافیت محفوظ و مامون نظر آتا ہے۔ مگر یہ گھروندے طوفانی سمندر کے بیچ میں بنے ہونے کی وجہ سے لہروں کی یورش سے پھر بھی محفوظ نہیں رہ پاتے۔ عملی زندگی میں قدم قدم پر ایسے مرحلے آتے ہیں جہاں عقائد کی بیساکھیاں ہاتھ سے چھوٹنے لگتی ہیں۔ حکمراں طبقے کی مفاد پرستی ان بیساکھیوں کی حفاظت کرتی ہے اور رجائیت کے کھوکھلے فلسفے سے عقائد کو سہارا دینے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی لیے رجائیت کی بات ہمیشہ وہی کرتے ہیں جن کے ہونٹوں، کانوں اور آنکھوں پر ادعائیت یا اپنے ذاتی مفادات کی حفاظت کے خود غرضانہ جذبے نے مہر لگا دی ہے۔ رجائیت میں بظاہر بڑی کشش ہے۔ لیکن بباطن یہ تمام برائیوں کو آنکھ بند کر کے چپ چاپ منفعل طریقے سے قبول کرنے کا نام ہے۔ رجائیت موہوم روز مکافات کے نام پر عمل فکر اور ارادے کی آزادی کو تجنے کا مشورہ دیتی ہے وہ تمام مفکرین جنھوں نے خیر و شر کے مسئلے پر سوچا اور انسانی سماج میں اس کا حل ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے، رجائیت کے کھوکھلے پن کا سامنا کرنے پر مجبور ہوئے ہیں۔ رجائیت ادعائیت ہی کی حلیف ہے جو نامعلوم مستقبل کی موہوم امید پر حال کو قربان کرتی ہے جب شر کے خلاف انسان کی فطری بغاوت کسی مروجہ نظامِ اقدار کے شر سے چپ چاپ سمجھوتہ کر لیتی ہے تو قول و فعل عقیدہ و عمل میں وہ دوئی پیدا ہو جاتی ہے جس کا دوسرا نام ریاکاری ہے۔

ہمارے ملک میں ریاکاری ہی تہذیب کی سب سے بڑی قدر بن گئی ہے۔ جس کا احترام ہر شخص کرتا ہے لوگ زبانوں سے اعلیٰ اقدار کی بات کرتے ہیں اور عمل میں ان کی نفی، یہ سیاست میں بھی ہوتا ہے، مذہب میں بھی تعلیم و تدریس میں بھی، ادب و فلسفہ میں بھی اور عام سماجی زندگی میں بھی۔ رجائیت کے ایسے پرستار جو انسانی اقدار کی بقا اور

عوام کے دکھ درد کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں، عمل اور زندگی میں اتنے ہی بے حس، بے رحم اور خود غرض نظر آتے ہیں جتنے وہ لوگ جو موجودہ رونظام کے نام پر مظلوموں اور محنت کشوں کو اس زندگی میں قناعت کرنے اور دکھ کو مثبت قدر ماننے کا سبق پڑھاتے ہیں۔ جدید ادب ان دونوں کی ریاکاری کی نقاب چاک کرتا ہے اور ان کی اصل شکل دکھاتا ہے تو دونوں کا معتوب ٹھہرتا ہے۔

جدید شاعر جس تنہائی کا نوحہ خوان ہے وہ اس کی اپنی ذاتی تنہائی یا محرومی ہی نہیں بلکہ اس ریاکار اور بے ضمیر معاشرے میں ہر حساس فرد کی تنہائی اور محرومی ہے یہ احساسِ تنہائی غصے اور بغاوت کو جنم دیتا ہے، جو موجودہ معاشرے کو توڑنے اور بدلنے کے درپے ہو۔ یہ جذبہ اگر (alienation) ہی تک رہ جائے تب بھی اپنی تخریبی توانائی کی وجہ سے معاشرہ کے مروجہ نظامِ اقدار کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اس لیے ادب و فکر کے اس تنہا انسان سے تمام جابرانہ نظام ہائے اقدار یکساں طور پر خوفزدہ نظر آتے ہیں۔ اسے مطعون کرنے میں سیاسی نظریے اور مذہبی فلسفے ہم زبان ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں نام نہاد قدامت پرست، رجعت پسند اور ترقی پسند ایک دوسرے کے حلیف بن جاتے ہیں۔ رجعت پسندوں اور احیا پرستوں کا غصہ تو قابلِ فہم اور واجبی ہو لیکن سیاسی ترقی پسندی کے دعوے داروں کی تنہا انسان سے برہمی ناقابلِ فہم ہے اور ان کی اپنی دو عملی یا کسی کمزوری کی دلیل۔ تنہا انسان سے وہی خوف کھاتا ہے جو موجودہ مریض، فرسودہ، بے ضمیر اور بے تہذیب معاشرے سے سمجھوتہ کر کے اس کا ایک حصّہ بن جاتا ہے۔ قدامت اور رجعت سے انقلاب کی سمجھوتہ بازی معاشرہ کے ساتھ سب سے بڑا جرم ہو۔ ہندوستانی سیاست کی موجودہ فضا اسی بے اصول سمجھوتہ بازی کا ثبوت ہو اس لیے اگر ہم ہر فلسفے اور عقیدے، اصول اور دعوے کو شک کی نظر سے دیکھتے ہیں تو غلطی نہیں کرتے تنہائی اور محرومی تشکیک اور بے یقینی حقیقت پسندانہ نظر کی پیداوار ہو، قنوطیت کا اظہار نہیں۔ یہ سوچ کر مطمئن ہونا کہ دنیا میں سب کچھ ٹھیک ہو۔ انسان بنیادی طور پر نیک اور شریف ہے، سائنسی ترقیاں ادعائی فلسفے اور

مذہب انسانیت کے مستقبل کو خود ہی بچا لیں گے، خود فریبی کی باتیں ہیں یہ خود فریبی انفرادی سطح پر ذہنی موت کے مترادف ہو اور سماجی نظریے کی شکل میں مجرمانہ کوشش اس طرح حقیقت کے مکروہ چہرے پر حسین اصطلاحات کی نقاب اڑھا کر اسے عام آدمی اور دانش وروں کے اس حصے کو فرد کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو موجودہ معاشرہ کے لیے سب سے بڑا خطرہ ہیں۔

کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ تشکیک، غیر ذمہ داری اور سطح بینی ہے۔ تنہائی مانگے کا لباس۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنہائی آج سب سے بڑی اور تلخ حقیقت ہو۔ فرد اور انسانی سماج دونوں ہی تنہائی کے شدید احساس کا شکار ہیں۔ مکمل تباہی اور بربادی کا خوف کچے دھاگے سے بندھی تلوار کی طرح آج انسان کے سر پر لٹک رہا ہے ہر قوم اپنے کو تنہا اور غیر محفوظ سمجھتی ہے معاشی جد و جہد نے دولت کو زندگی کی سب سے بڑی قدر بنا دیا ہے۔ شہرت، عزت، نیکی حتیٰ کہ علم و عقل بھی، دولت ہی کی کنیزیں شمار کی جاتی ہیں۔

جس معاشرے میں پیسہ ام الفضائل بن جائے وہاں معاش کی تنگ و دو میں تمام انسانی رشتے ٹوٹ جاتے ہیں۔ اور ہر شخص اپنے کو تنہا سمجھنے لگتا ہے۔ صنعتی تہذیب کا اثر ہماری مادی زندگی کے وسائل پر خاطر خواہ نہ پڑا ہو لیکن اس کی تمام لعنتوں کو ہم اپنا چکے ہیں۔ نئی تہذیب کی برکتیں تو ہمارے حصے میں نہیں آئیں۔ لیکن اس کے متعدی امراض کی چھوت ہمیں لگ چکی ہے۔ زرعی معاشرت کی تمام قابل قدر نیکیاں، شرافتیں، وضعداریاں اور انسانی پاسداریاں ہم ترک کر چکے۔ نئی معاشرت کی خود غرضی، کھوکھلا پن، بے حسی اور بے رحمی پوری طرح اوڑھ چکے ہیں۔ دو عظیم جنگوں نے چاہے ہماری زمینوں کو براہ راست زد و ندا ہو لیکن ہم نے ان کی تباہ کاریوں اور معاشی نتائج کو اپنی زندگی میں دندناتے ہوئے داخل ہوتے دیکھا ہے اور دیکھ رہے ہیں۔ خود ہمارے ملک میں تقسیم کے وقت اور اس کے بعد سے آج تک تنگ نظری، ذات پات کی تفریق، سماجی اونچ نیچ کی وسیع تر ہوتی خلیج، مذہبی فسادات، لوٹ مار، بہیمیت اور قتل عام کے ایسے مناظر سامنے آتے رہتے ہیں کہ وہ تمام فلسفے جو ان تلخ حقائق کو نظر انداز کر کے اعلیٰ اقدار کو اپنانے کے کھوکھلے بلند بانگ

دعوے کرتے ہیں، اب ہمیں اپیل نہیں کر سکتے۔ رومانیت پرستی کا عینی فلسفہ اپنی کھوکھلی اور
سطحی رجائیت کے سہارے ہمیں دھوکا نہیں دے سکتا۔ ہماری حقیقت پسندی یقین کو
متزلزل۔ ایمان کو مجروح اور خود کو تنہا دیکھ رہی ہے۔ ویٹ نام کا وہ انسان جو دنیا کی سب
سے بڑی فوجی طاقت کا تن تنہا سالہا سال سے مقابلہ کر رہا ہے، سوائے اپنے ارادے اور
عزم پر بھروسہ کرنے کے کسی نام نہاد انسان دوستی سے کوئی توقع نہیں رکھ سکتا۔ آج ہر اس
ملک کا وجود خطرہ میں ہے جو فوجی لحاظ سے بڑی طاقتوں کے زیر سایہ نہ ہو۔ آج ہر اس فرد
کا وجود تنہائی کے بوجھ تلے پیا جا رہا ہے جو سماج کی ریاکاری سے سمجھوتہ نہیں کر سکتا۔ ہمارے
جیسے بیشمار بے نام افراد اجتماعی اور انفرادی سطح پر اس تنہائی کے احساس سے دوچار ہیں
یہ احساس نراجیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ بظاہر منظم معاشرے کے اپنے داخلی نراج
کے خلاف ایک مثبت ردِ عمل ہے۔ ہم حقیقت کو اسی طرح دکھانا چاہتے ہیں جیسی وہ ہے،
تاکہ موجودہ معاشرے کی بے حسی اور بے ضمیری سے عام لوگ بھی اسی طرح نفرت کریں جس
طرح ہم کرتے ہیں۔ جب یہ احساس تنہائی، یہ غصہ یہ نفرت عام ہو جائے گی، تب ہی وہ
معاشرہ بدلا جا سکتا ہے، جو انسان کو تنہا ہونے پر مجبور کرتا ہے تب ہی جنگ کے خوف
سے انسانیت کو نجات مل سکے گی، اور وہ معاشرہ جنم لے سکے گا جہاں انسان خود کو
تنہا نہ پائے، ریاکاری نہ ہو اور انسانی اقدار واقعی مستحکم ہوں۔

جدیدیت کے مسائل مقامی و ملکی بھی ہیں اور عالمی بھی۔ جدید ادب کی تشکیل مقامی
روایات اور ہمارے اپنے معاشرے کی حقیقت کی صورت گری سے ہوتی ہے۔ لیکن آج دنیا
اتنی سکڑ چکی ہے کہ ہم دوسرے ملکوں اور قوموں کے مسائل سے بیگانہ اور غیر متاثر بھی
نہیں رہ سکتے۔ یہی سبب ہو کہ جدیدیت کے عناصر و عوامل مغرب و مشرق کے معاصر حقیقت
پسندانہ ادب میں ایک ہی نظر آتے ہیں۔ سائنس، فلسفہ اور ادب ناقابل تقسیم ہیں۔ یہ نہ مشرق
کی ملکیت ہیں نہ مغرب کی سچائی اور انفرادی احساس بھی کسی ایک تہذیب کی میراث نہیں بلکہ
تمام انسانوں کی مشترکہ وراثت ہے۔ ہم اپنی تہذیب کے بھی وارث ہیں اور عالمی تہذیب کے

بھی ۔ دنیا کے مسائل ہمارے اپنے مسائل سے الگ نہیں، ان ہی میں شامل ہیں ۔

جدید ادب حقیقی زندگی کو برتنے کا نام ہے، وہ تصویر کا صرف ایک رخ نہیں دکھاتا، وہ جانتا ہے کہ جہاں زندگی حقیقی خطرے سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے ۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ آج حقیقی خطرے حقیقی امیدوں پر غالب ہیں ۔ شر خیر پر اور جھوٹ سچائی پر چھایا ہوا ہے ۔ جدید ادب کی تصویر میں اگر ناگوار رنگ گہرے ہو گئے ہیں تو یہ جدیدیت کی خامی نہیں بلکہ حقیقی زندگی کی اصلی تصویر کی بد ہیئتی، بے ترتیبی اور عدم توازن کا نتیجہ ہے ۔ جو لوگ حقیقت کو خوبصورت بنا کر پیش کرتے ہیں اور اس کی اصلی شکل کو دیدہ زیب رنگوں میں چھپانا چاہتے ہیں وہ نہ صرف اپنے لیے بلکہ انسانیت کے لیے بھی موت کے طلب گار ہیں ۔ آنکھ بند کر لینے سے خطرے نہیں ٹلتے، زندگی کی لغویت جبریت، اقدار کے بحران، خوف اور خطرات کی عکاسی ہی ان امراض سے چھٹکارا بھی دلا سکتی ہے ۔ یہی آج کے ادیب کا منصب بھی ہے اور مقدر بھی، جدید ادب فنکار کی آزادی اور تاریخ کے جبر دونوں کا مظہر ہے ۔

سائنس، مذہب، فلسفہ اور فن سب اپنے اپنے طور پر زندگی کے معنی تلاش کرتے ہیں ۔ اگر آج کا ادب زندگی کی اس معنویت کو جو گم ہو گئی ہے، ڈھونڈنا چاہتا ہے اور موجودہ زندگی کی لامعنویت پر زور دے کر اسے نئے معنی پہنانا چاہتا ہے ۔ تو اسے لازمی طور پر نئے راستے تلاش کرنے ہوں گے ۔ جدیدیت تاریخ کے اس لمحے کے عرفان کا نام ہے جو ہمیں ملا ہے ۔ جسے ہم بھگت ہی نہیں رہے ہیں بلکہ اس کے عمل میں حصہ دار بھی ہیں یہ لمحہ محدود نہیں ۔ خلا میں لٹکا ہوا نہیں بلکہ اس کا ایک سرا ماضی تک پہونچتا ہے اور دوسرا مستقبل کی نشان دہی کرتا ہے ۔

(۱۹۶۷ء)

انسان — ایک مسئلہ

(۱)

"زندگی حماقت ہے پھر بھی کرنا چاہیئے"

ہم عصر بے اطمینانی، بیزاری و بے رنگی کا اس سے زیادہ تلخ اظہار ممکن ہی نہیں۔ بجز دو عالمی جنگوں کے دونوں طرف اس اظہار نے فلسفے، ادب اور فنون لطیفہ کے میدانوں میں اپنے مفسرین اور شارحین کی بڑی تعداد پیدا کی۔ زندگی کی لا معنویت کا یہ شدید اور گہرا احساس انسان کی تنہائی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ تنازع للبقا میں ہر آدمی انفرادی طور پر اپنے کو غیر محفوظ پاتا ہے۔

انسانی نسل اجتماعی طور پر اسی بے تحفظی کے احساس کا شکار ہے۔ یہ احساس مہلک ہتھیاروں کی اس آندھی اور بے معنی دوڑ نے پیدا کیا ہے جس کی کوئی انتہا نہیں۔ بجز اس کے کہ انسان اور انسانی تہذیب کا مکمل طور پر خاتمہ ہو جائے۔ آج کے انسانوں کی کئی زندہ نسلیں دو عالمگیر جنگوں کی دہشت سے گزر چکی ہیں۔ اور سرد جنگوں کے اعصاب شکن آسیب کے سائے میں زندگی گزارتے ہوئے تیسری زیادہ تباہ کن جنگ کے دہشتناک تصور سے ہانپ رہی ہیں۔ نئی نسلوں کی پرورش اور تربیت اس ماحول میں ہوئی ہے جس کے پاس اس بات کی کوئی ضمانت نہیں کہ نوع انسانی کل کا دن دیکھنے کے لیے باقی بچ رہ سکے گی یا نہیں۔ وہ نسل جو بوڑھی ہو رہی ہے اور وہ نسل جو بلوغت کی طرف بڑھ رہی ہے کئی اسباب کی بنا پر اپنی شخصیت کو منتشر ہوتا ہوا پا رہی ہے شخصیت

کا یہ ٹوٹنا اور بکھرنا اسے سماج سے الگ بھی کر دیتا ہے۔ انسانی سماج روز بروز پیچیدہ اور منتشر ہوتا جا رہا ہے۔ پرانی اقدار جنھوں نے زندگی کے حسن اور مقصد، انسان کی شرافت اور عظمت کے تصورات کو سہارا دے رکھا تھا، آہستہ آہستہ تحلیل ہو چکی ہیں۔ نئی اقدار بھی پوری طرح ظہور پذیر نہیں ہوئی۔ اقدار کا ایک بحران ہے اور ہم سی، پی، سنو (C.P. Snow) کے الفاظ میں دو تہذیبوں کے درمیان معلق ہیں۔ ایک وہ ثقافت ہو جس کی بنیاد انسانیاتی علوم یعنی مذہب، فلسفے، ادب اور فنون لطیفہ پر رکھی گئی تھی۔ دوسری وہ ثقافت ہو جس کی جڑیں سائنسی علوم اور سائنسی طریقۂ کار کی زمین میں پیوست ہیں، ہم ان دونوں ثقافتوں میں سے کسی ایک کا بھی حق ادا نہیں کر سکتے، اس لیے ہم نے ان دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل الگ سمجھ رکھا ہے۔ اور ان کا رشتہ منقطع کر دیا ہے۔

متصوفانہ فلسفوں کی روایتی انسان دوستی اور سترھویں، اٹھارھویں صدی عیسوی کا رجائی تصور، کائنات سائنس کے پرامید ذہن سے یہ سوچتا تھا کہ انسان فطرتاً خیر ہے، یا کم از کم یہ کہ ہمہ تن شر نہیں ہو اور ہمہ خیر بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ تصورات عالمگیر جنگوں کی بھٹی میں تپ کر پگھل چکے ہیں اور ان مجروح تصورات کو جنگ کے بعد سے اب تک ہونے والے لاکھوں انسانوں کے قتل عام نے گہری زمین میں دفن کر دیا ہے۔ انسان، انسان سے خوفزدہ ہو یا دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ آج آدمی خود اپنے آپ سے دہشت زدہ ہے، خود اپنا گزیدہ ہے

موجودہ صورت حال میں کئی عوامل ایسے ہیں جنھوں نے احساس خوف کو اور زیادہ گہرا کر دیا ہو مغرب میں آدمی نے ماضی کو ملانے والوں پلوں کو جلا دیا ہے اور ماضی سے رشتہ منقطع کر کے اپنے آپ کو مکمل طور پر ٹکنالوجی کے حوالے کر دیا ہے۔ وہ آج کی زبردست سماجی مشین کا ایک حقیر اور بے نام پرزہ بن گیا ہے۔ طبیعاتیت (PHYSICALISM) کے بڑھتے ہوئے اثر نے اسے انسانی اقدار سے محروم کر دیا ہے۔ ٹکنالوجی نے کروڑوں انسانوں کی زندگی کو زیادہ آرام دہ اور پرآسایش بنا دیا ہے، لیکن اس فراغت نے اُسے دوسرے انسانوں سے بھی جدا کر دیا ہے۔ قرون وسطیٰ کی تہذیب میں انسان اور انسان کا رشتہ

زیادہ قریبی اور زیادہ انسانی تھا۔ اس وقت انسان شجر، حجر اور اپنے سے متعلقہ بے جان اشیاء کے لیے بھی ہمدردانہ اور دوستانہ قربت کا احساس رکھتا تھا۔ اب یہ جذباتی رشتے ٹوٹ گئے ہیں۔ انسانی عمل آج بڑی حد تک خود غرضانہ خواہشات اور مقاصد کے تابع ہو گیا ہے، اس کے ساتھ انسان اپنی انفرادیت بھی گم کر چکا ہے۔ اس کا سفر جس سمت میں ہے اس کی آخری منزل یہ ہے کہ تمام انسان مشین کے وظائف بن کر اس میں جذب ہو جائیں۔ پہلے کام میں بھی لذت تھی اس لیے کہ اسے اپنی پسند سے انتخاب کیا جاتا تھا۔ اگر پسند نہ بھی شامل ہو تو ہر کام فن کاری بن کر پسندیدہ ہو جاتا تھا۔ آج کام ایک گناہِ بے لذت، ایک فرض بے جزا اور ایک عمل بے رنگ بن چکا ہے۔ کام کی اس ناگزیر یکسانیت اور تکرار نے زندگی کو بھی ناخوش گوار اور بے رنگ بنا دیا ہے۔ ہم بوریت کے عالم میں زندہ رہتے ہیں، محبت اور نفرت کرتے ہیں، لوگوں سے ملتے اور بات کرتے ہیں۔ زندگی کا خوش گوار سے خوش گوار کام بھی ایک بے جان فرض بن گیا ہے جسے زندگی کا قرض سمجھ کر ہر لحظہ چپ چاپ ادا کرنا پڑتا ہے۔ آدمیوں کی اکثریت اپنی شخصیت اور انفرادیت کو پوری طرح گم کر دینے ہی میں احمقانہ تسکین پاتی ہے۔ یہ لوگ آزادانہ طور پہ زندہ انسانوں کی طرح جینے کا اپنا حق تج چکے ہیں۔ جو کچھ مغرب کے لیے صحیح ہے، بڑی حد تک ہماری سوسائٹی پر بھی صادق آتا ہے۔ طبیعاتیت کے بڑھتے ہوئے اثر کے ساتھ ہمارے اپنے علٰحدہ مسائل بھی ہیں۔ ہم صنعتی اور ٹکنیکی سوسائٹی کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ مگر ہمارے ذہنوں میں مستقبل کا کوئی واضح تصور نہیں۔ مغرب اپنے ماضی سے کٹ گیا ہے اور اس کا اپنا تاریخی وجود ختم ہو چکا ہے۔ انسان صرف حال کی مخلوق نہیں۔ وہ ماضی سے بھی رشتہ رکھتا ہے اور مستقبل کے امکانات میں بھی زندہ رہتا ہے۔ یہی اس کا تاریخی وجود ہے۔ ہم حال کی مخلوق ہیں، لیکن ہندستان میں اکثریت ان لوگوں کی ہے جو جسمانی طور پر تو حال میں رہتے ہیں، لیکن ان کا ذہنی اور روحانی وجود اب تک ماضی ہی میں ہے۔ یہاں بھی تاریخی وجود ان معنوں میں ختم ہو گیا ہے کہ تاریخی وجود محض ماضی میں زندہ رہنے کا نام نہیں۔ اس کا تعلق حال سے بھی ہوتا ہے۔ ہمارے ادیب اپنے مواد کے لحاظ سے ازمنۂ وسطیٰ کے ہیں اور صرف ظاہری لباس جدید ہے

ہماری مصیبت یہ ہو کہ ماضی ہمارے ساتھ ضرورت سے زیادہ لگا ہوا ہے۔ ہم ماضی کا وہ بوجھ بھی اٹھائے ہوئے ہیں جسے بہت پہلے جھٹک دینا چاہئے تھا۔ اسی لیے ہم بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر پاتے۔ ہمارے خواب مجروح ہیں۔ ہمارے آدرش ٹوٹ چکے ہیں۔ لیکن ہم اب بھی زخمی خوابوں اور شکستہ اور منتشر آدرشوں کے بتوں کو پوجے جا رہے ہیں۔ اس طرح وہ جدید آدمی جو حال میں زندہ ہو زندگی کو برت اور بھگت رہا ہو، لیکن جس نے ایک صحت مند اور نارمل معاشرے کے خواب اور اعلیٰ اقدار کے احساس کو بچائے رکھا ہو، اپنے آپ کو موجودہ سوسائٹی میں تنہا محسوس کرتا ہے اور یہ سوسائٹی جو بحران سے گزر رہی ہے نمایاں طور پر منتشر ہوتی ہوئی بے ہیئت اور بے شکل سوسائٹی ہو جو خلا میں معلق ہو۔ اس سوسائٹی میں دو طرح کے افراد میں تصادم ناگزیر ہے۔ ایک طرف تو وہ افراد ہیں جو حقیقی معنوں میں زندہ ہیں اور زندگی کا تجربہ کر رہے ہیں۔ دوسری طرف وہ افراد ہیں جو بے رحم سماجی اور سیاسی مشین کا جزو بن کر اپنا زندگی کرنے کا حق چھوڑ چکے ہیں۔ ہماری تہذیب میں بھی ایک وسیع اور ہمہ گیر تشکیک تیزی سے پھیلتی جا رہی ہو۔ ہم اپنے عقیدے گم کر چکے ہیں اس لیے کہ اب وہ ہمیں زندہ رہنے کا گر نہیں سکھا سکتے۔ ہم اخلاقی، سماجی اور ذہنی خلا میں سانس لے رہے ہیں۔

ہیں جسم کہ مرغولے بھٹکتے ہیں ہوا میں
ہیں ذہن کہ بے فیض بھٹکتے ہیں خلا میں

موجودہ سیاسی صورت حال بھی تکنیکی جبریت سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ آج کا ہر سیاسی نظام چند جامد اقدار کے سہارے باقی رہنا چاہتا ہے اور اضافی اقدار ہی کو دائمی سمجھتا ہے اور منوانا چاہتا ہے۔ ہر نظام کا اصرار اور مطالبہ یہ ہو کہ اس کی بقا اس میں ہو کہ زیادہ سے زیادہ اور مہلک سے مہلک ہتھیار بنا کر دوسرے نظاموں کو نیست و نابود کر دیا جائے۔ آدمی سیاسی مشین اور سیاستدانوں کے رحم و کرم پر ہے۔ کسی بھی ایسی ریاست کا حاکم اعلیٰ جس کے قبضے میں تباہ کن ہتھیاروں کا ذخیرہ ہو کسی لمحے بھی ذرا سی دیوانگی میں پوری نوع انسان کو فنا کر سکتا ہے۔ آج سے پہلے کبھی بھی انسان ایسی احمقانہ صورت حال کا شکار نہیں رہا جب کہ اس کا سارا وجود چند جنونیوں کے رحم و کرم اور

اختیار میں ہو۔ جمہوریت انسانوں کی گنتی کرتی ہے، انھیں باشعور زندہ افراد نہیں سمجھتی۔ ہم سب انفعالی طور پر زندگی کے جبر کو قبول کرتے ہیں اور فعال ہیں صرف وہ جو آج کی بے رحم سیاسی مشین کو چلاتے ہیں۔

آدمی کی انفرادیت پر ٹکنالوجی اور سیاست کی بے رحم گرفت کے ساتھ ہی دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ آج حقیقت اس قدر تیزی سے ہر لحظہ متغیر ہو کہ انیسویں صدی کے اواخر میں رہنے والے بھی آج کی تیز رفتار تبدیلیوں کا تصور تک نہیں کر سکتے تھے۔ ماضی کے انسان ثابت، غیر متغیر اور بند ھے ٹکے اخلاقی، سیاسی، معاشی، سماجی اور تہذیبی حالات میں رہتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی کا آغاز ہی نطشے کے اس پیغمبرانہ اعلان سے ہوا ہو کہ "خدا مر چکا ہے"، جس کے معنی یہ تھے کہ پرانے نظام ہائے اقدار اپنے دن پورے کر چکے ہیں۔ بدلتی ہوئی حقیقت کی ناگزیر تیز رفتاری نے اس صدی میں تغیر کے ان فلسفوں کو جنم دیا جو ہم عصر فلسفے کو قدیم فلسفوں سے ممتاز کرتے ہیں۔ ولیم جیمس اور برگساں دونوں نے تغیر کو حقیقت مان کر اس پر زور دیا۔ ہر چیز مستقل تبدیلی سے گزر رہی ہو، تغیر ہی اصل حقیقت ہو۔ زماں حقیقی ہو اور ناقابلِ تقسیم، جب کہ پرانے یعنی فلسفے زمان کو ذہن کی محض ایک صورت یا مفروضہ مان کر غیر حقیقی قرار دیتے آئے تھے۔ اس فلسفے کے نزدیک تغیر بھی محض التباس ہے۔ اب آدمی کائنات کے عظیم الشان ڈرامے کا خاموش اور منفعل تماشائی نہیں رہا، بلکہ جو کچھ اس کے اطراف ہو رہا ہے وہ اس کا شریک فاعل بن گیا۔ وہ حقیقت کو بدلتا اور اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتا ہے۔ نتائجیت (Pragmatism) نے تصورات کو ایسے آلات و اوزار قرار دیا جو انسانی ضرورتوں کے مطابق طبیعی اور سماجی حقیقت کو بدلنے اور ڈھالنے کا کام کرتے ہیں۔ یہ پورا فلسفہ اس صنعتی تہذیب کا فطری نتیجہ تھا جو ٹکنالوجی کی ناقابلِ تصور ترقی کی طرف قدم بڑھا رہی تھی۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ یہ فلسفے باوجود سائنسی دور کی پیداوار ہونے کے بنیادی طور پر مخالفِ عقلیت تھے۔ جدلیاتی مادیت کے ساتھ ان فلسفوں نے بھی اقدار کی اضافیت کا پرچار کیا۔ ماضی کی مستحکم سوسائٹی کا مطلقیت پر اعتقاد تھا۔ لیکن بیسویں صدی نے ہر قسم کی مطلقیت کو یکسر رد کر دیا۔ کیوں کہ مطلق کا تصور حقیقت کے ساتھ جو

بذاتِ خود تغیر ہو کوئی مطابقت نہیں رکھتا۔ آدمی خود اپنی اقدار کا مالک ہو۔ وہ ہر شے کا پیمانہ ہے۔ اس طرح سے انسانی آزادی اور خلاقیت پر بھی زور دیا جانا لازمی ہو گیا۔ یہ ہم عصر فلسفے میں انسان کے نئے تصور کا نقطۂ آغاز تھا۔ نتائجیت کا خیال ہو کہ انسان ان متبادل راستوں میں سے جو اس کے سامنے ہوتے ہیں اس راستے کا انتخاب کرتا ہو جس میں اسے جذباتی تشفی ملتی ہے۔ عقیدے کا انتخاب عقلی نہیں ہوتا بلکہ بڑی حد تک غیر عقلی ہوتا ہے، لیکن اس انتخاب کا جواز یہ ہے کہ یہ عملی زندگی میں منفعت بخش نتائج تک پہونچاتا ہے۔ برگساں نے عقل و فہم کی برتری کو رد کر دیا۔ اس کے نزدیک وجدان جو ایک طرح جبلت ہے، علم کا مبدا ہے۔ یہ جبلت نہ صرف ماحول کا شعور رکھتی ہو بلکہ اپنا بھی شعور رکھتی ہے۔ عقل انسان کا جوہر نہیں ہے بلکہ خود آگاہی انسانی وجود کا جوہر ہے۔ دوسرے جاندار وں کو یہ جبلت میسر نہیں۔ اس طرح سے موضوعیت (SUBJECTIVISM) اور انسان کے اپنے وجود کا براہِ راست تجربہ نئے طریقے سے فلسفے کا بنیادی موضوع اور مسئلہ بن گئے۔ اس رجحان کے ساتھ آج کے انسان نے اپنے متعلق سوچنا شروع کیا۔

میکس شلر کے الفاظ ہیں:

"ہم اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس میں انسان مکمل طرح سے خود اپنے لیے ایک مسئلہ بن گیا۔"

قدیم فلسفے میں انسان کوئی مسئلہ نہیں تھا بلکہ وہ جوہر تھا یا کلیہ۔ یا تصور یا فارمولا۔ یا محض ایک تعریف۔ سقراط کو جو یونانی فلسفیوں میں سب سے زیادہ انفرادیت پسند فلسفی تھا کیر کے گارد (Kierkegaard) اس لیے پہلا وجودیت پسند فلسفی مانتا ہے کہ اس کے مطالعے اور تجربے کا مرکز گوشت پوست کا بنا ہوا انسان ہی تھا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ سقراط کا فلسفہ بھی دوسروں جیسی سے زیادہ متاملانہ (Speculative) رجحان کا حامل تھا۔ وہ آئیڈیل انسان کی تعریف کرتا ہے، حقیقی آدمی کو چھوتا اور محسوس نہیں کرتا۔ رومی فلسفے کی افلاطونی اور ارسطاطالیسی روایات میں بھی ہمیں انسان کے متعلق نظریہ ملتا ہے مگر اس فرد کا کوئی نظریہ نہیں

ملتا جو پیدا ہوتا ہو، دکھ جھیلتا اور مرتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے فلسفیوں نے عرفانِ نفس پر تو زور دیا مگر اس متصوفانہ رجحان کو اس دنیا کے آدمی کے دکھ درد سے کوئی واسطہ نہیں تھا، بلکہ ماورائیت اور دوسری دنیا کا تصور ہی اس زمانے کی فکر پر چھایا رہا۔ اس دور میں انسان پھر ایک تصور، ایک خیال بن گیا جس کی تکمیل حقیقتِ لامتناہی کے ساتھ وحدت حاصل کرنے میں ہوتی ہے۔ انسان کا عروج یہ ہے کہ وہ خدا کی ذات میں فنا ہو جائے۔ نشاۃِ ثانیہ کی انسان دوستی کا فلسفہ بھی انھیں رجحانات کے زیرِ اثر رہا جو انسان کو وجودی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے بجائے تصوری اور عینی نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسان دوستی کے اس فلسفے کی نظر میں انسان کا جوہر خیر ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ تمام انسان ایک ہی جیسی فطرت رکھتے ہیں۔ وہ آزادانہ اور منفرد شخصیتیں اور فطرتیں رکھنے والے افراد نہیں بلکہ ایک کلیے کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں۔ بنیادی طور پر سب ایک ہی سے ہیں، مغرب میں جدید فلسفے کا آغاز ڈیکارٹ کے اعلان سے ہوا کہ:-

"میں فکر کرتا ہوں اس لیے میں موجود ہوں"

انسان کو سمجھنے کا یہ طریقہ موضوعی تھا جو انسان کے نفس کے عرفان پر مبنی تھا۔ مگر ڈیکارٹ کا بنیادی مفروضہ عقلی ہی رہا۔ اس کے نزدیک انسان کا اصلی جوہر اور کردار عقل یا فکر ہے۔ اس طرح ہم پوری تاریخِ فلسفہ میں کہیں بھی زندگی کرتے، دکھ جھیلتے اور مرتے ہوئے گوشت پوست کے انسان سے دوچار نہیں ہوتے۔ جدید ترین فلسفے ہی حقیقی معنوں میں انسان کے فلسفے ہیں اور انسان کو بحیثیت فرد اپنا موضوعِ بحث بناتے ہیں اس لحاظ سے بھی یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ آج سے پہلے کبھی انسان نے ایک مستقل مسئلے کی حیثیت اختیار نہیں کی تھی۔ آج انسان خود اپنے لیے ایک مسئلہ اور خود اپنے مطالعے کے لیے ایک مکمل موضوع بن گیا ہے، پرانے ادوار میں حقیقی دکھ جھیلتے انسان کو ہم صرف ادب کے توسط سے ہی جان پہچان سکتے ہیں۔ لیکن فلسفے میں اس کا سراغ نہیں لگا سکتے۔ دیومالا کے خدا اور دیوی دیوتا تک اس انسان سے زیادہ انسانی وجود اور خصوصیت رکھتے ہیں، جو ہمیں فلسفے میں ملتا ہے۔

تاریخِ عالم میں انتشار اور بحران کے بڑھنے کی دور آئے ہیں جنھوں نے انسان کی توجہ کو خارجی

حقیقت کے بجائے داخلی حقیقت کی طرف مبذول کیا تاکہ وہ خود اپنی ذات کی خلوت میں جھانک سکے۔ آج کے انسانی نقطۂ نظر سے مہاتما بدھ قدیم دنیا کے سب سے زیادہ اہم فلسفی ہیں جنھوں نے تغیر کو حقیقت مان کر انسانی دردمندی کو مطالعے کا اہم موضوع مانا۔ بدھ کی لاادریت ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ (Aqnosticism) کی روح آج بھی جدید کہلائی جا سکتی ہے۔ اگرچہ بدھ نے روح یا نفس کے وجود سے انکار کیا تاہم ان کی اصلی دلچسپی اس انسان سے تھی جو اپنے اندر زندگی کے مصائب کو جھیلتا اور موت کے کرب کا سامنا کرتا ہے۔ فلسفۂ ویدانت نے اس دور میں جب کہ ہندو سوسائٹی نئی ابھرتی ہوئی سماجی، اخلاقی، سیاسی اور مذہبی قوتوں کا سامنا کر رہی تھی، دروں بینی اور عرفانِ نفس پر زور دیا۔ عیسائی اور مسلمان متصوفین کو بھی داخلیت کے فلسفوں ہی میں سکون کی راہ نظر آئی۔ ان تمام کوششوں کا مطمحِ نظر یہ رہا ہے کہ معاندانہ خارجی تبدیلیوں کی یورش میں انسان اپنی ذات کی خلوت کا محرم بن کر گوشۂ عافیت تلاش کر سکے اور اسے خارجی انقلابات کے مقابلے کے لیے ایک محفوظ قلعہ مل جائے۔ ان سب کے لیے مذہب ہی نجات کا واحد ضامن تھا۔ عقیدہ ان کی زندگیوں کا سہارا اور موت کا مداوا بن گیا تھا۔ مذہب پر سے جدید آدمی کا اعتبار اٹھ چکا ہے۔ ٹکنالوجی اور سیاست کے اس دور میں بھی مذہب سیاسی مشین کا ایک جزو بن گیا ہے۔ کیرکے گارد نے بجا طور پر محسوس کیا تھا کہ مذہب حقیقتِ اولیٰ کا براہِ راست تجربہ اور انسان اور اس کے خدا کے درمیان بلاواسطہ رشتے کی بجائے کلیسا کے ادارے کا پابند بن کر اپنی حقیقی روح کھو چکا ہے، خدا اور انسان کا رشتہ ٹوٹ جانے سے اب آدمی تنہا بہ تقدیر ہو گیا ہے۔ اس احساس نے وجودیت کے فلسفے کو جنم دیا۔ وجودیت فلسفے میں ایک انقلابی رد عمل ہے جو مخالف عقلیت بھی ہے اور مخالف جوہریت (Essentialism) بھی۔ اس فلسفے کا کہنا ہے کہ وجود کو ماہیت یا جوہر (ESSENCE) پر اولیت حاصل ہے انسان کوئی مجرد تصور نہیں بلکہ ایک ٹھوس حقیقت ہے جو آزاد ہے۔ اسے اپنی آزادی انتخاب کا عرفان، بحران و تصادم کے مواقع، خوف و دہشت، احساسِ جرم اور موت کا سامنا کرنے میں ہوتا ہے۔ عقل اس کے پورے وجود کا محض ایک چھوٹا سا جز ہے۔ انسان بنیادی طور پر

حیوانِ عاقل نہیں بلکہ وہ اپنے وجود کا اظہار غیر عقلی اعمال، اپنے انتخاب کی آزادی، ارادے اور عمل میں کرتا ہے۔ یہ تمام اعمال جذباتی زیادہ ہوتے ہیں عقلی کم۔

وجودیت کا فلسفہ جس کی ابتدا کرکے گارد سے ہوئی حقیقت میں اس وقت اثر انداز ہوا جبکہ فرانس پر نازی جرمنی کے قبضے کے خلاف وہاں تحریکِ مزاحمت شروع ہوئی۔ اس وقت پورا فرانس ایک وسیع قید خانہ بن گیا تھا، جہاں ارادے اور عمل ہی کی نہیں بلکہ فکر و اظہار کی آزادی بھی سلب کرلی گئی تھی۔ تحریکِ مزاحمت، انسانی آزادی کا اپنے حق کے لیے اعلانِ جہاد تھی۔ اس لیے وجودیت کی اس نئی تشریح نے انسان کی انفرادیت اور آزادی پر بہت زیادہ زور دیا۔ ساتھ ہی ساتھ موضوعیت، بحران، دہشت اور موت کے خوف کو فلسفیانہ مطالعہ کے مسائل کی حیثیت سے پیش کیا گیا۔ مابعد جنگ کی مغربی دنیا نے ان مسائل و موضوعات میں اپنے روحانی تجربے، داخلی کشمکش اور خارج میں موجودہ سماجی اور سیاسی انتشاد کی سچی تصویر دیکھی۔ اس تصویر نے اس کے اپنے تجربات کو آئینہ بھی دکھایا اور سوچنے کے لیے ایک نئی سمت کی طرف اشارہ بھی کیا۔ وجودیت نے فرد کو دوبارہ بیوروکریسی اور صنعتی و تکنیکی مشین کی گرفت سے آزاد ہونے اور اس کے خلاف بغاوت کرنے کا راستہ دکھایا اور انفرادیت کو دوبارہ مضبوط بنیادوں پر کھڑا ہونے کا حق دیا۔ یہ ان لوگوں کا فلسفہ ہے جو ادعائیت (ڈگمیٹزم) کے دھندلکے میں یقین و ایمان کی روشنی سے محروم ہو چکے ہیں۔ جن کا اعتقاد انسان کے ہمہ خیر ہونے پر سے اٹھ چکا ہے۔ اور موجودہ سیاسی، سماجی ڈھانچے اور روحانی، اخلاقی، مذہبی اقدار سے پوری طرح غیر مطمئن ہیں۔ اس فلسفے نے ان لوگوں کو انسان پر، باوجود اس کے ہمہ خیر نہ ہونے کے، دوبارہ ایمان لانے کی دعوت دی اور ایک نئی انسان دوستی کے فلسفے کو پیش کیا جو موضوعی ہوتے ہوئے حقیقت پسندانہ بھی ہے اور پرانے عینی فلسفوں کی مجرد انسان دوستی کے گمراہ کن دعاوی سے آزاد بھی۔ جو لوگ دو عظیم جنگوں میں انسان کی بہیمیت و بربریت کا تجربہ کر چکے ہیں وہ کسی ایسے انسان دوستی کے نظریے کو قبول نہیں کر سکتے، جو انسان کی فطرت کے جوہر کو محض خیر قرار دے اور مستقبل کے فرضی خواب دکھلائے۔ آج کا انسان بہتر مستقبل کے

خواب تو دیکھتا ہے مگر وہ خواب و حقیقت کے فاصلوں اور فاصلوں کی دشواریوں کو بھی پہچانتا ہے۔ وہ ان فاصلوں کو عینی اور رومانی سہل پسندی کے دھندلکے میں گم نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت کو خوابوں کے مطابق ڈھالنے کی دشواریوں کو پوری طرح سمجھتا ہے۔ یہ انسان اپنے حال کا قیدی ہے۔ وہ حال کی مخلوق ہے مگر حال پر اپنے انتخاب اور عمل کی آزادی سے قدرت رکھتا اور اسے بدلنے اور اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے کا حق استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اس فلسفے کو مقبول عام بنانے میں سب سے اہم کام سارتر نے اپنی مختلف تحریروں (ناول، افسانے، ڈرامے اور فلسفیانہ مقالات) کے ذریعے انجام دیا۔ سارتر دہریہ ہے۔ وہ خدا کو نہیں مانتا۔ اس کا دعویٰ ہے کوئی خدا نہیں رکھتا۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ وہ آزاد ہے "وہ وہی ہے جیسا وہ ارادہ کرتا ہے" "انسان جیسا خود کو بناتا ہے ویسا ہی ہے اس کے علاوہ کچھ نہیں" (انسان کے معاملے میں) کوئی جبریت نہیں۔ انسان خود آزادی ہے۔ انسان ہی انسان کا مستقبل ہے" انسان اپنی آزادی کا خالق نہیں بلکہ یہ آزادی اس کی فطرت میں ہے۔ یہ آزادی ہی اس کا وجود ہے۔ بجز اس کے انتخاب کی آزاد اور ارادہ و عمل کی آزادی تمام عمر اس کی اپنی زندگی کی صورت گری کرتی رہتی ہے۔ آج کے انسان کی یہ آزادی اور اس کا صحیح استعمال، موجودہ تاریخ کا عطیہ بھی ہے اور تقاضا بھی۔ سارتر آزادی کے اس نئے فلسفے کا سب سے بڑا نقیب ہے۔ آزادی کے اس نظریے کی بنیاد موضوعیت پر ہے۔ سارتر کا کہنا ہے:

"موضوعیت کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو موضوعیت کے معنی ہیں انسانی فرد کی آزادی، اور دوسری طرف اس آزادی کا مفہوم یہ ہے کہ انسان اپنی موضوعیت کے ماوراء جا ہی نہیں سکتا"

اس طرح سے سارتر یہ ثابت کرتا ہے کہ انسان کے ماوراء کوئی حقیقت نہیں۔ یہاں وہ (Jaspers) کے تصور ماوراء (Transcendence) کی نفی کرتا ہے۔ یاسپرس کے نزدیک ماورائیت انسانی فطرت کا جوہر ہے، اور یہ ماورائیت خدا کا دوسرا نام ہے۔ سارتر کا انسان ماورائیت سے اگر کوئی رشتہ رکھتا ہے تو وہ ماورائیت الوہی نہیں بلکہ انسانی ہے۔

یعنی ہر انسان اپنے انفرادی وجود کے ماورا دوسرے انسانی افراد کے وجود کا بھی تجربہ کر سکتا ہے۔ سارتر کے نزدیک آزادی کے تصور میں وابستگی اور ذمہ داری بھی مضمر ہے۔ وابستگی کے معنی ہیں دوسرے انسانی افراد سے وابستگی۔ یہ انسان دوستی کی ایک نئی تفسیر ہے جو ان تمام تصورات کو رد کرتی ہے جن کی بنیاد انسان کی کسی بندھی ٹکی تعریف یا کسی متعین ماہیت کو تسلیم کرنے پر ہے، جو انسان کو بنیادی طور پر جیران کر چلتے ہیں۔ انسان دوستی کا یہ وجودی فلسفہ کسی ماورائے انسان حقیقت کو نہ تسلیم کرتا ہے نہ اس میں دلچسپی رکھتا ہے۔

سارتر کے فلسفے کے مطابق انسان کی کوئی ایسی ماہیت یا جوہر نہیں جسے بنیادی قرار دیا جا سکے۔ وہ کہتا ہے:

> "انسان اس کے علاوہ کچھ نہیں، ہے جو وہ چاہتا ہے۔ اس کا وجود اسی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے وجود کی حقیقت کا عرفان حاصل کرتا رہتا ہے۔ اس لیے وہ بجز اپنے اعمال کے مجموعے کے اور کچھ بھی نہیں۔ وہ وہی ہے جیسی اس کی زندگی ہے، اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔"

اپنی کتاب "وجودیت اور انسان دوستی" (Existentialism and humanism) کے خاتمے میں سارتر نے اس بات پر زور دیا ہے کہ:

> "انسان کو جس چیز کی ضرورت ہو وہ یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو تلاش کرے اور یہ سمجھے کہ اسے کوئی طاقت خود اپنے آپ سے بچا نہیں سکتی؛ حتیٰ کہ خدا کے وجود کا کوئی بہت مستحکم ثبوت بھی اسے اپنے آپ سے نجات نہیں دلا سکتا۔"

انسان ناقابلِ قیاس امکانات سے لبریز ہے۔ وہ مکمل نہیں ہو۔ اسے کسی فارمولا یا قانون سے جانچا نہیں جا سکتا: یہی سبب ہے کہ سماجی سائنسیں جو انسان کے وجود کا من حیث الکل مطالعہ نہیں کرتیں بلکہ اس کی فعلیت کے کسی ایک پہلو پر زور دیتی ہیں؛ انسان کو سمجھنے میں ناکام رہتی ہیں۔ ویسی تمام سائنسیں انسان کو کسی بنے بنائے تصور یا بندھی ٹکی تعریف میں اسیر کر دیتی ہیں۔

کارل یاسپرس سارتر کے برخلاف مذہب کا پیرو ہے۔ اس کا فلسفۂ وجودیت موحدانہ ہے وہ موضوعیت اور آزادی کے ساتھ ماورائیت کو بھی انسانی وجود کا ایک لازمی عنصر تسلیم کرتا ہے۔ یاسپرس کا کہنا ہے کہ انسان خود ساختہ نہیں اور نہ ہی اس کی آزادی خود اس کی ذات کی وجہ سے ہے۔ ہم اپنی آزادی 'ماورا' سے حاصل کرتے ہیں جو خدا ہے۔ خدا صرف آزادی کی زبان سے کلام کرتا ہے۔ آزادی اور ماورا مل کر بنیادی شعور عطا کرتے ہیں۔ یہ شعور ہمیں اپنے آپ کو سمجھنے کا راستہ دکھاتا ہے۔ انسان نامکمل ہے۔ وہ نہ تو مکمل ہو سکتا ہے اور نہ اس کے مستقبل پر آخری مہر ثبت کی جا سکتی ہے۔ کوئی پورا آدمی نہیں، کبھی کوئی پورا آدمی نہیں ہوگا۔ یاسپرس کی انسیت باوجود خدا پر عقیدہ رکھنے کے بنیادی طور پر انسان ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ خود یاسپرس کے الفاظ میں انسیت کا خلاصہ یہ ہے کہ :۔

"فرد بظاہر بے طاقت معلوم ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر رائے دہندہ کہہ سکتا ہے کہ اگر وہ ووٹ دینے کا حق نہ استعمال کرے تو اس اجتناب سے الیکشن کے نتیجے پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ اس کے باوجود وہ ووٹ دیتا ہے، کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ الیکشن کے نتیجے کا تعین مجموعی طور پر افراد ہی کے ووٹ سے ہوگا۔ اسی طرح سے بظاہر بہت ہی معمولی اور حقیر فرد کی اخلاقی قوت ہی دراصل انسانیت کے مستقبل کی واحد ضمانت اور اس کے تحفظ کا آلۂ کار ہے۔"

میں نے سارتر اور یاسپرس کے فلسفوں کو مختصر طور پر اس لیے الگ الگ بیان کیا کہ وجودی فلسفہ خواہ وہ خدا پرستانہ ہو یا کافرانہ ہر دو صورتوں میں انسان اور محض انسان کے مسائل سے بحث کرتا ہے۔ عام طور پر وجودی فلسفوں کو خدا پرستانہ اور کافرانہ نظریوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، لیکن یہ تقسیم مصنوعی اور سطحی ہے اس لیے کہ یہ اختلاف اس فلسفے کی بنیاد پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ مجموعی طور پر وجودیت کا اصرار اس پر ہے کہ انسان کو انسان سے کوئی بھی قوت نہیں بچا سکتی وہ خود اپنا مستقبل ہے۔ انسان زائیدہ سائنس اور ٹکنالوجی کو اسی وقت مفید بنایا جا سکتا ہے جب انسان اپنی حقیقت سے واقف ہو۔ کیرکے گارد کا خیال تھا کہ وہ آدمی جو نہ تو مذہبی ہے اور

نہ فن کار لازمی طور پر احمق ہوتا ہے۔ میں اس قول میں یہ ترمیم کرنا چاہتا ہوں کہ جمالیاتی، مذہبی اور اخلاقی اقدار کے احساس کے فقدان نے آج نہ صرف انسان کو احمق بنا دیا ہے بلکہ اس کی زندگی بھی حماقت ہو کر رہ گئی ہے۔ انسان ہی زندگی کو معنی اور کائنات کو مقصد عطا کرتا ہے اور یہ معنی و مقصد انسانی اقدار کے واضح تصوّر کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتے۔ سائنس کی آج بنیادی خرابی یہی ہے کہ وہ اقدار کو یکسر نظر انداز کرتی ہے۔ اور ان کا کوئی عرفان نہیں رکھتی۔ حالانکہ ان ہی سے کائنات میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کے فتوحات کو انسان کے لیے اس وقت مفید بنایا جا سکتا ہے جب سائنس کو گہرے معنی میں فن کارانہ یا روحانی بنایا جائے۔ یہاں مذہب یا روحانیت کو میں محدود اصلاحی معنوں میں استعمال نہیں کر رہا ہوں، بلکہ روحانی اقدار سے مراد وہ اقدار ہیں جن کا احساس انسان کو عرفانِ ذات کے تجربے کے ساتھ ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ آرٹ اور مذہب نے ہمیں جو اقدار دی ہیں انھیں نئی ابھرتی ہوئی قدروں اور قوتوں کے ساتھ ہم آہنگ اور مطابق بنا کر ہی انسان کو انسان کے ہاتھوں مکمل اور مطلق تباہی کے خطرے سے بچانا ممکن ہے۔

آج کے نازک دور میں فلسفے اور سائنس کو انسانیت کے تحفظ اور بقا کی خاطر ایک دوسرے سے ہاتھ ملانا اور تعاون کرنا پڑے گا ورنہ سیاست دانوں کی محدود نظر اور مفاد پرستانہ مقاصد انسانیت کو جنگ کی بھٹی میں جھونک کر ہمیشہ کے لیے تباہ کر دیں گے۔ آج سائنس کی بدبختی یہ ہے کہ وہ سیاست دانوں کی کنیز اور ان کے اغراض کی تکمیل کا آلۂ کار بن گئی ہے۔ ایسا سائنس داں اور ٹکنوکریٹ (ماہر ٹکنیک) جو انسانیات کے کلچر کی اقدار کا کوئی احساس نہیں رکھتا، صحیح معنوں میں انسان نہیں بلکہ موجودہ معاشرتی مشین کا ایسا پرزہ ہے جسے جب چاہے بدلا جا سکے۔ اگر انسان خود اپنا مستقبل ہے اور انسانیت کے مستقبل کو بچانے کے لیے پوری طرح آزاد اور ذمہ دار ہے تو اسے اپنے آپ کو پہچاننا چاہیے۔ انسان کے لیے آج اس سے بڑا اور اہم مسئلہ کوئی دوسرا نہیں کہ وہ اپنی ذات کا عرفان حاصل کرے۔

—

(۲)

آدمی پر بحیثیت فرد زور دینے اور اسے مطالعے کا موضوع بنانے پر بعض حلقوں کی طرف سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ دروں بینی کا یہ رویہ انسان کو انسانی معاشرے اور پوری کائنات سے کاٹ کر الگ کر دیتا ہے۔ اسی لیے انسان کا جو تصور اس مطالعے سے ابھرتا ہے، وہ انفرادیت پسندی، خلوت گزینی، سماج دشمنی، انزاجیت اور اس کے نتیجے کے طور پر قنوطیت کا شکار نظر آتا ہے۔ معترضین یہاں تک کہتے ہیں کہ انسان کی انفرادیت پر زور دینے والے تمام فلسفے بطور خاص وجودیت، تباہی و بربادی کی طرف لے جانے والے گمراہ فلسفے ہیں۔ ان فلسفوں کے مقابلے میں رجائیت زیادہ صحت مند فلسفہ ہے، جو تنہائی، موت اور احساسِ جرم و دہشت سے نجات دے کر انسانیت کے مستقبل کی ضمانت بنتا اور اس کی نجات کی راہ دکھاتا ہے۔ میں نے جس سیمینار میں اپنا یہ مضمون پڑھا تھا وہاں طبعی اور سماجی سائنسوں، نفسیات دانوں، ماہرینِ تعلیم اور فلسفہ کے اساتذہ کی خاصی بڑی تعداد موجود تھی۔ اس سیمینار کا مقصد ہی یہ تھا کہ مختلف علوم میں انسان کے جو تصورات ملتے ہیں ان کو یکجا کر کے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اس وقت میں نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا کہ ابتک ہم انسان کو مختلف علوم میں ایک مجرّد تصور یا کلیے کے طور پر سمجھتے رہے ہیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ انسان کو جیسا کہ وہ ہے، گوشت پوست کا زندہ اور حقیقی انسان، جس کے لیے غم، مسائل، خوشیاں، نفرتیں اور محبتیں، جذبات و احساسات، زندگی اور موت، ٹھوس حقیقتیں ہیں، موضوعِ بحث بنایا جائے، کیوں کہ کوئی کلیہ یا تعریف اتنی جامع نہیں ہو سکتی کہ تمام افرادِ انسانی کی مختلف النوع شخصیتوں اور مزاجوں کے مسائل و مباحث کا احاطہ کر سکے۔ اسی ضمن میں تمام فلسفوں کا ذکر کرتے ہوئے، میں نے وجودیت پر بطور خاص زور دیا کہ یہاں ہمیں وہ انسان ملتا ہے جس کی تلاش سارے نظام ہائے فلسفہ کے مطالعے کے بعد بھی بے فیض و ناکام رہی ہے۔ یہ کہنا کہ ''انسان کا جوہر عقل ہے'' انسان کو ایک کلیہ بنا کر اس کے غیر عقلی اور جذباتی پہلوؤں کو نظر انداز کر دینے کے مترادف ہو۔ انسان محض عقل نہیں،

وہ جذبہ اور ارادہ بھی رکھتا ہے۔ وہ محض ایک تصویر نہیں، خلاق و فعال بھی ہے۔ وہ جامد نہیں بلکہ ہر لحظہ تغیر پذیر ہے۔ اور وہ اپنے اطراف کو بھی بدلنے اور اپنی ضرورتوں کے مطابق ڈھالنے کی قوت بھی رکھتا ہے۔ اس قوت میں عقل کارفرما ضرور رہتی ہے۔ مگر عقل ہی سب کچھ نہیں، کچھ جنون، کچھ غیر عقلی مقاصد اور بعض اندھے عقیدے بھی کارفرما رہتے ہیں، جن کے لیے عقلی جواز ڈھونڈنا عبث ہے۔ اس مخالف عقلیت (Anti-intellectualism) یا غیر عقلی (Irrationalism) نقطۂ نظر کے یہ معنی نہیں کہ عقل اور اس کی اہمیت و عظمت کو رد کر دیا جائے۔ بلکہ مقصود یہ ہو کہ عقل کے علاوہ بھی جو کچھ ہے، اسے اس کی مناسب جگہ دی جائے اور اس کی اہمیت کو بھی تسلیم کیا جائے۔ نفسیات جو ایسا واحد علم یا سائنس ہے جس کا موضوع بحث انسان کی ذات ہو، جذبہ و احساس کو عقل کے برابر مانتی، اور نارمل آدمیوں کے مطالعے کے ساتھ ہی ابنارمل انسانوں کے مطالعے کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتی ہو۔ مختلف نفسیاتی اسکولوں میں بھی ہمیں افراط و تفریط دکھائی دیتا ہے۔ اگر تحلیل نفسی (Psycho-analysis) لاشعور اور غیر عقلی جبلتوں پر زور دیتی ہے تو کردار بینی (Behaviourism) انسان کو خود کار مشین بنا کر اس کا میکانکی مطالعہ کرنے پر مصر نظر آتی ہے۔ جدید تر نفسیات میں شخصیت کی نفسیات (Personality Psychology) ان انتہاؤں کو رد کر کے زیادہ سائنٹفک اور معروضی طریقے سے انسان کی شخصیت کے سارے سماجی، حیاتیاتی، انفرادی اور اجتماعی میلانات کو سمجھنے کی کوشش کرتی اور انسان کے اس حرکی (Dynamic) تصور پر زور دیتی ہے جو حقیقت سے زیادہ قریب ہو۔ اس طرح انسان کی شخصیت کو خانوں اور ٹکڑوں میں بانٹنے کے بجائے، کو غیر سائنٹفک سمجھ کر رد کیا جاتا اور سب کو ترکیب دینے اور جوڑنے ([illegible]) پر زور دیا جاتا ہے۔ وجودیت کے حقیقی زندہ فرد انسانی کا تصور اس نقطۂ نظر سے قریب ہے، مغایر نہیں۔

سوفسطائیوں کا یہ قول ہے کہ "انسان ہر چیز کا پیمانہ ہے" (پروٹاغورث) فلسفے میں

انسان کو بنیادی مسئلہ بنانے کی پہلی کوشش تھی۔ لیکن سوفسطائیوں نے سہل الحصول مقاصد اور فوری مسائل پر اتنا زور دیا کہ اس بنیادی اصولوں کی پوری معنویت بروئے کار نہ آسکی۔ سقراط جس نے سوفسطائیت کے خلاف جہاد کیا، خود بھی انسان کے مسئلے کی اہمیت سے آگاہ تھا۔ اسی لیے کیرکے گارد اسے پہلا وجودی مانتا ہے۔ لیکن سقراط نے عقل کو جوہر انسانی قرار دے کر اس روایت کی بنیاد ڈالی جو عقل پرستی کی رو میں خود انسان سے بہت دور نکل گئی۔ قرون وسطیٰ کے فلاسفہ اور بالخصوص متصوفین نے انسانی عظمت پر بڑا زور دیا۔ ان لوگوں نے انسان کی ذات کے عرفان کو خدا اور کائنات کے عرفان کا وسیلہ بھی قرار دیا (من عرف نفسہ فقد عرف ربہ) صوفیوں کی حد تک یہ دونوں باتیں صحیح تھیں۔ اس لیے انسان کی ذات پر اصرار نے نفسیات کو خاطر خواہ ترقی دی۔ طامس ایکوئنس (Thomas Aquinas) سینٹ آگسٹائن اور مسلمان فلاسفہ، صوفیا نے نفسیاتی مسائل پر پوری توجہ کی لیکن انسان کو "خدا کا ظل" قرار دینے اور اس کے عروج کا منتہا "فنا فی اللہ" ہونے کو قرار دینے سے توجہ اکثر مادی اور طبیعی انسانی دنیا سے دوسری دنیا کی طرف منعطف ہو گئی۔ یہ خدا پرستانہ انسان دوستی (Humanism) بذات خود ایک تضاد پر مبنی ہے۔ اصطلاح بھی تناقض ہے اور اس اصطلاح کی تفسیر کرنے والا فلسفہ بھی۔ جس انسان دوستی میں انسان کے بجائے خدا کو مرکزیت حاصل ہو اس سے انسانی مسئلے کے حل کی بہت زیادہ توقع کرنا عبث تھا۔ کیرکے گارد نے پہلی مرتبہ انسان کے زندہ وجود اور اس کے مسائل کو سمجھنے کے لیے فرد کو بنیاد مانا۔ اس کا انسان خدا سے کٹ کر تنہا رہ گیا ہے۔ اس نے خدا اور انسان کے درمیان براہ راست رشتہ قائم کر کے اور درمیان سے کلیسا کے ادارے کی سخت گیری اور رسم پرستی کو ختم کر کے انسان کی تنہائی کا مداوا تجویز کیا۔ یہ مذہب کی ایک نئی شکل تھی، جو روایتی اور رسمی مذہب کے خلاف بغاوت پر مبنی تھی اور ساتھ ہی یونانی فلسفے کی عقل پرستانہ روایت کا ردِ عمل۔ نتائجیت (Pragmatism) کے برطانوی شارح شلر نے انسان دوستی کے فلسفے کی بنیاد پر طاغورث کے مقولے پر رکھی۔ نتائجیت تصورات و عقائد

کو بھی انسانی اور مادی دنیا کو بدلنے اور انسانی ضرورتوں کے مطابق ڈھالنے کے آلات مانتی ہے۔ ولیم جیمس کی نتائجیت رسمی روایتی مذہب سے مختلف ہو۔ اس کے نزدیک خدا کے تصور کو جانچنے اور اس کی صداقت کو پرکھنے کا واحد معیار انسانی تاریخ ہے۔ تاریخ کے مطالعے میں ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ مذہب کے تصورات سے کس حد تک مفید نتائج برآمد ہوئے یہ نتائجی نقطۂ نظر شاید عام مذہبی آدمی کے لیے آج بھی ناقابل قبول ہوں کیوں کہ یہاں مذہب کی صداقت کا معیار خدا کی ذات نہیں، بلکہ انسان کی ضرورتیں ہیں۔ رسل نے کہا ہے کہ مارکس نے سب سے پہلے نتائجیت کے بنیادی اصول کی نشان دہی کی تھی۔ اس بات میں صداقت اس لیے ہو کہ مارکس نے بھی انسانی ضروریات کو بنیادی مسئلہ قرار دے کر ان کے حل کی کوشش کی تھی۔ مارکس کی اصل دل چسپی بھی انسانی سماج اور انسانی مسائل ہی سے تھی۔ کیرکے گارد نے انسانی اداروں (Institutions) کی سخت گیری کو فرد کے ارتقا میں رکاوٹ جانا تھا۔ مارکس نے بھی سرمایہ نظام کے ڈھانچے کو فرد کی ترقی میں حائل سمجھا۔ لیکن مارکس نے سماج کو طبقات میں بانٹ کر فرد کو ان طبقات کا آلۂ کار بنا دیا اس طرح مارکس نے جو انسان کے مسائل کا گہرا عرفان رکھتا تھا، طبقاتی کش مکش کو فرد کے عروج وزوال کا پیمانہ قرار دیدیا۔ مارکس کا مقصد معاشرتی اور معاشی انقلاب تھا۔ اس لیے فرد کو طبقات کے تابع رکھنا ضروری تھا۔ کیوں کہ تنہا فرد کے بجائے طبقات کا عمل زیادہ فیصلہ کن اور زود رس نتائج پیدا کر سکتا ہے۔ وجودیت نے بدلتی ہوئی دنیا اور سرمایہ دارانہ نظام کے گھٹتے ہوئے ڈھانچے میں فرد کی بے بسی کو محسوس کیا۔ موجودہ دور کے ہر نظامِ حیات میں ادارے انسان پر فوقیت رکھتے ہیں۔ اور انسان کی آزادی (جو تقریباً تمام وجودی مفکرین کے نزدیک انسان کی ذات کا جوہر ہے) اس ڈھانچے میں زنجیر بپا ہو کر اپنی معنویت کھو چکی ہے۔ اس لیے وجودیت نے فرد کی آزادی کے تصور کو مابعد الطبیعیاتی اور سماجی سطح پر سب سے زیادہ ابھارنے کی کوشش کی۔ یہ بھی موجودہ معاشرتی نظام کے خلاف بغاوت ہی کی ایک صورت ہو۔ اس سے پہلے کسی فلسفے نے آزادی پر اتنا زور نہیں دیا تھا۔ آزادی اور تخلیق لازم و ملزوم ہیں۔ اس لیے وجودیت نے مارکسزم (مادیت) نتائجیت اور برگسان کی وجدانیت (Intuitionism)

کی طرح انسان کے خلاق ہونے پر زور دیا۔ انسان نہ صرف اپنے اطراف کی دنیا کو بدلنے اور از سرِ نو تخلیق کرنے پر قادر ہے بلکہ وہ خود اپنے آپ کو ہر لمحہ تخلیق کرتا اور وجود کا نیا پیرہن عطا کرتا ہے۔

آزادی کے اس فلسفے کو نراجیت کا نام دینا انصاف سے بعید ہے۔ کیوں کہ اس آزادی کے حدود ہیں۔ اور یہ حدود انسانی دنیا کے اندر ہی ہیں۔ وجودیت کے مختلف الخیال شارحین انسانی وجود کو سماج سے الگ نہیں سمجھتے۔

ہائیڈگر (Heidegger) کے تصورات (Thereness) اور (Being - in - the - world) فرد کو پورے انسانی معاشرے اور مادی دنیا سے غیر مشروط طور پر جوڑتے ہیں۔ سارتر کا تصور (Being for itself) بھی انسان کے ایک فرد کو دوسرے تمام انسانوں سے جوڑتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی بھی انتہائی ذمہ داری کا دوسرا نام ہے۔ آزادی کے معنی یہ ہیں کہ نہ صرف ہم اپنے وجود اور اعمال کے لیے جواب دہ ہیں بلکہ دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے، اس کے لیے بھی ذمہ دار ہیں۔ اس طرح آزادی ہر ظلم، ناانصافی اور جھوٹ کے خلاف "امر بالمعروف اور نہی عن المنکر" کا نیا نام بھی بن جاتی ہے۔ اس شریعت کی بنیاد آسمانی اور الوہی احکام پر نہیں بلکہ اس کا مصدر خود انسان کی ذات ہے جس کا جوہر آزادی ہے۔ یہی سبب ہے کہ سارتر نے جرمنی کے فرانس پر غلبہ پانے سے لے کر الجیریا کے مجاہدینِ آزادی کی جدوجہد اور ویت نام میں امریکی جرائم تک ہر موقع پر ظلم کے خلاف آواز بلند کی۔ یہی آزادی کا صحیح اور جائز استعمال ہے۔ کیوں کہ ظلم اور جبر نہ صرف فردِ انسانی کی نشو و نما کو روکتے ہیں بلکہ پورے انسانی معاشرے کو بے معنی اور احمقانہ بنا دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سلسلہ میں سارتر کا مقالہ (Republic of Silence) جو نازی جرمنی کے تسلط میں فرانس کی روحِ آزادی کے کرب کی داستان ہے، خاص اہمیت رکھتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی کا تقاضہ ہے انسان دوستی۔ یاسپرس نے بھی آزادی پر اتنا ہی زور دیا ہے، جتنا سارتر نے اور وہ بھی فرد کی ذمے داری کو آزادی کا لازمہ سمجھتا ہے۔ ایسے فلسفے کو

جو انسان دوستی کو نئے معنے دیتا اور ذمہ داری کے حدود کو فرد سے شروع کر کے سارے انسانی معاشرے پر پھیلا دیتا ہے۔ نراجیت اور قنوطیت کا فلسفہ کہنا محض تعصب اور غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔

اب دو اعتراض اور رہ جاتے ہیں، ایک تو یہ کہ فرد پر زور دینے کا نتیجہ ہو وہ فلسفہ جو تنہائی کو تقدس عطا کرتا ہے، اور دوسرا اعتراض یہ کہ اس سے فرار اور مایوسی کی فضا پیدا ہوتی ہے، یعنی یہ فلسفہ قنوطیت کی طرف لے جاتا ہے۔

فرد کی ذات پر زور دینے کا منطقی نتیجہ تنہائی پر زور نہیں۔ تنہائی کا مسئلہ نفسیاتی ہے اور یہ نفسیاتی مسئلہ موجودہ معاشرے کی پیداوار ہے۔ اس کی تفصیلات سے مقالے کے پہلے حصے میں تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔ اس لیے ان باتوں کو دہرائے بغیر صرف اتنا کہنا کافی ہو کہ اس فلسفے کا غائر نظر سے مطالعہ اس نتیجے تک پہونچا سکتا ہے کہ تنہائی خیر نہیں بلکہ شر ہے۔ انسانی فرد کا وجود پورے انسانی معاشرہ سے کٹ کر بے معنی ہو جاتا ہے۔ اور اپنی آزادی کے حق کا صحیح استعمال نہیں کر سکتا۔ اس لیے وہ موجودہ معاشرہ جو فرد کو "تنہا" کر دے شر کی بنیاد ہے۔ تنہا انسان اپنی تنہائی کو پوجتا نہیں بلکہ وہ یہ چاہتا ہے کہ تمام انسانوں کی تخلیقی صلاحیت کے بروئے کار آنے سے ایسا معاشرہ جنم لے جہاں کوئی اپنے آپ کو تنہا محسوس نہ کرے۔ اس طرح یہ فلسفہ تمام موجودہ جابر نظامہائے سیاست کے خلاف بغاوت کا پیغام بن جاتا ہے۔ یہاں ایک اور نکتہ قابل لحاظ ہے وہ یہ کہ وجودیت کے نزدیک انسان کا وجود بے معنی نہیں بلکہ اُسے موجودہ نظام معاشرت نے بے معنی بنا دیا ہے۔ کائنات کی تمام اشیا بجز انسان کے بے شعور ہیں۔ اس لیے کائنات کے کوئی معنی نہیں۔ کائنات میں معنی انسانی شعور سے اور انسان کی آزادی کے بروئے کار آنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ انسانی تہذیب کی تاریخ اس معنی کی تلاش سے عبارت ہو۔ معنی کی تلاش کا یہ عمل روک دیا جائے تو کائنات اور زندگی دونوں بے معنی بن کر رہ جاتے ہیں اور انسانی زندگی جامد نظامہائے اقدار سے ہم آہنگ ہونے کی احمقانہ کوشش بن کر رہ جاتی ہے۔ اقدار اضافی ہیں اور انسان انھیں ہر دور میں نئے معنی عطا کرتا ہے۔ اقدار کو مطلق اور جامد سمجھ کر اُن کی

پرستش کرنا انسانی آزادی اور خلاّقی کی نفی ہے۔ کائنات کو انسانی شعور معنی دیتا ہے، اگر انسانی شعور جبر کا شکار ہو جائے تو کائنات کا بے معنی ہو کر رہ جانا فطری امر ہے۔ زندگی معنی کی جستجو ہو اور موت اس جستجو کا خاتمہ۔ وجودیت کی عدمیت موت کو زندگی پر فوقیت نہیں دیتی، بلکہ موت کو زندگی کے نئے "امکانات" اور آزادی کی ازسرِ نو تلاش کا نقطۂ آغاز مانتی ہے۔ احمقانہ زندگی کا خاتمہ اور بے معنی نظامِ معاشرت کی موت ہی زیادہ بامعنی اور پرانا مقصد زندگی کی تمہید بن سکتی ہو۔ ادب میں بھی جو ادیب و شاعر تنہائی یا موت کو خیر سمجھ کر اس کی پرستش کرتے ہیں، وہ ان موضوعات کی معنویت سے واقف نہیں ہیں۔ تنہائی یا موت، دونوں شر ہیں۔ اور انسانی وجود کا تقاضہ ہے کہ وہ اس شر سے نجات حاصل کرے۔

رجائیت اور قنوطیت کی بحث بڑی حد تک میکانکی اور سطحی ہے۔ کسی فلسفے یا ادب پارے پر قنوطیت و رجائیت کی قبائیں منڈھنا تنقید کا منفی عمل ہے۔

وجودیت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ادب نہ قنوطی ہے نہ رجائی۔ بلکہ اسے حقیقت پسندانہ ادب کہنا چاہئے۔

اگر یہ حقیقت ہو کہ موجودہ معاشرہ احمقانہ تگ و دو اور موت کی طرف تیزی سے دوڑنے کا نام ہو تو اس صداقت کی عکاسی کرنا قنوطیت نہیں ہے۔

اگر آج انسانی فرد کی تنہائی ایک مسلّمہ امر اور عالمگیر مسئلہ ہو تو اس سے نظر چرانا اور احمقوں کی جنت میں رجائیت کے گھسے پٹے نعرے دہرانا دہری حماقت ہے، جس سے ہم نجات چاہتے ہیں۔ تاریخِ فلسفہ شاہد ہے کہ قنوطیت کے شارحین سماجی انقلاب کے نقیب رہے ہیں۔ اور رجائیت کے مفسرین اپنے دور کے نظام ہائے اقدار کی پشت پناہی کر کے انسان کو دھوکا دیتے رہے ہیں۔ قنوطیت اور رجائیت کی بحث میں والٹیر کا یہ قول حرفِ آخر کی حیثیت رکھتا ہو کہ:۔

"موجودہ دنیا میں دو طرح کے انسان ہی رجائی رہ سکتے ہیں، یا
تو احمق یا پاگل۔"

والٹیر نے کانڈیڈ میں لائبنز (Leibnitz) کے اس فلسفے کا بری طرح مذاق

اڑایا ہے جو "ہماری دنیا کو تمام ممکنہ دنیاؤں میں بہترین مانتا ہے۔ یہ اور اس قسم کے ملتے جلتے فلسفے تغیر اور انقلاب کو خوف کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اسی لیے آج کی دنیا میں پرانی رجائیت کے راگ الاپنا خود اپنے آپ کو اور دنیا کو دھوکا دینے کے مترادف ہو۔ رجائیت شر کے خلاف جہاد کرنے کے بجائے امر سے سمجھوتہ کرنے اور اس پر قانع رہنے کی تعلیم دیتی ہو۔ اسی لیے رجائیت سطحی اور کھوکھلی نعرہ بازی کا سہارا لیتی ہے۔ جبکہ قنوطی نقطۂ نظر اس کرب سے جنم لیتا ہو، جو شر کے تسلّط کو دیکھ کر اس سے مقابلہ کرنے کے حوصلہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسے فلسفے کو قنوطی کہنا بھی غلط ہوگا۔ دراصل ہمیں حقیقت پسندی کی اصطلاح میں بات کرنی چاہیے۔ تنہائی اور موت پر زور دینے والے حقیقت پسند ہیں۔ اور وہ جو کہتے ہیں کہ دنیا میں سب کچھ ٹھیک ہے' خدا آسمان پر اور انسان زمین پر بخیر و عافیت ہے، جھوٹے فلسفے ہیں۔ اس طرح شر کا جواز قنوطیت نہیں بلکہ رجائیت ڈھونڈتی ہے۔ وجودیت اور اس کے ہم نوا فلسفے اور ادب پارے آج کی حقیقت کے سچے ترجمان ہیں۔ اگر ان میں رجائیت نہیں ملتی تو یہ ان کا نہیں ہمعصر حقیقت کا قصور ہے۔ ہم بیماریوں کے وجود کو مان کر ہی ان کا علاج کر سکتے ہیں۔ ان سے انکار کر کے صرف موت کا انتظار کر سکتے ہیں؛ اور کچھ نہیں۔ وجودیت اس بیمار عہد کے بیمار انسان کے امراض کی تشخیص ہے اور وجودی آزادی اور انسان دوستی ان امراض کے ازالہ کا نسخہ۔ وجودیت بذاتِ خود انقلاب کا کوئی لائحۂ عمل مرتب نہیں کرتی، بلکہ سارتر کے الفاظ میں یہ لائحۂ عمل اسے جدلیاتی مادّیت سے مل سکتا ہے۔ وجودیت تو صرف آج کی حقیقت کو سمجھنے اور سمجھانے کا ہم عصر طرزِ احساس و اظہار ہے۔

انسانی فرد (وجودیت) اور سماج (جدلیاتی مادّیت) دونوں اپنا حق مانگتے ہیں۔ افراط و تفریط جب کسی ایک کے حق پر زور دیتی ہو اور ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہو تو حقیقت کی تصویر مسخ ہو جاتی ہے۔ اس لیے سماجی انقلاب کے لیے بھی ضرورت اس بات کی ہے کہ انسانی فرد کی آزادی' اور اس کے استعمال کے حق کو تسلیم کرتے چلا جائے۔ جو نظام فرد کی آزادی پر پابندی لگائے گا وہ کوئی دور رس اور بامعنی انقلاب نہیں لا سکتا۔ آج انسان کی ذات وقتی ایک مسئلہ بنی

ہوئی ہے۔ فلسفے کا سب سے مشکل اور لاینحل مسئلہ اس مسئلے کو حل کیے بغیر سماج کو نئے معانی دینے کا عمل بے معنی ہو کر رہ جائے گا۔ فلسفہ وسماج کے بنیادی تضادات یا دوعملی (Dichoto mies) کو حل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ اور وہ یہ کہ انسان کی ذات کو تمام فکر و تغیر کا مصدر مانا جائے۔ اسی طرح غیر عقلی اور عقلی (سائنسی) عوامل کا تناقض دور کر کے ان میں ہم آہنگی پیدا کی جا سکتی ہے۔ وجود کے مسائل اور مجرد تصورات میں موافقت پیدا کرنے کے لیے بھی انسانی تجربے ہی کو ماننا پڑے گا۔ مظاہر اور حقیقت کو ایک دوسرے سے جوڑنے کے لیے بھی کسی ماورائی فلسفے کا سہارا لینے کے بجائے انسان کی ذات کو نقطۂ آغاز قرار دینا ضروری ہے۔ اسی طرح مابعد الطبیعاتی ثنویت (مادہ اور روح کی دوئی) پر قابو پانے کے لیے بھی عرفانِ ذات ہی کو پہلا زینہ سمجھنا پڑے گا۔

تاریخِ فلسفہ میں چار اہم تناقضات (Dichotomies) انسانی ذہن کو پریشان کرتے رہے ہیں:۔

ا: ذہن اور مادّے کی تفریق۔

ب: مظاہر اور حقیقت کی تفریق۔

ج:۔ جبر و اختیار کا مسئلہ۔

د:۔ عقلیت و غیر عقلیت کا تصادم۔

ان تناقضات کو مابعد الطبیعاتی، متصوفانہ اور سائنسی (طریق کار) سطح پر حل کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔ وجودی تجربہ حقیقت کے ان تناقضات کو دور کر سکتا ہے۔ بشرطیکہ ہم مجرد تصورات و تعقلات پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کے بجائے انسان کی ذات ہی کو اپنی فکر کا جزدان تسلیم کر لیں۔ قدیم فلسفہ ان تمام مسائل کے حل کرتے وقت انسان کی ذات کی کائنات سے خارج کر کے ان کے حل تلاش کرتا رہا ہے۔ اور یہی تاریخِ فلسفہ کی بے سود خیال آرائیوں اور اختلاف کی جڑ ہے۔ موجودہ فلسفیانہ فضا بھی جو طریق کار (Methodology) کو ہی اصل فلسفہ سمجھ کر انتشار و اختلال کا نقشہ پیش کر رہی ہے، کسی ایک پہلو کو ہی سب کچھ سمجھ کر

غلطیوں کو راہ دیتی ہے۔ فلسفہ ہو یا ادب، بنیادی موضوع و مسئلہ انسان ہے اور انسان کا علم وجودی یا موضوعی ([illegible]) تجربے کو بنیاد مان کر ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ کام اسی وقت ہو سکتا ہے جب فلسفہ و سائنس انسانیت پر ایمان لے آئیں۔ یہ ایمان مطلقیت یا رجائیت کے کھوکھلے دعووں پر مبنی نہیں، بلکہ انسانی وجود کی بے کراں آزادی، تخلیق اور معنویت کی تلاش کے جذبے کو تسلیم کرنے سے عبارت ہو۔

(مارچ ۱۹۶۶ء)

جدید شاعری

(ایک سوالنامے کی روشنی میں)

پچھلے چند برسوں میں اردو کی جدید شاعری پر کافی بحثیں ہو چکی ہیں، ادھر چند مہینوں سے یہ بحث تیز تر ہو گئی ہے اور کئی رسالوں میں اس موضوع پر مخالفت اور موافقت میں کافی لکھا جا رہا ہے۔ میرا اپنا احساس یہ ہے کہ اس سلسلے میں ہمیں اصطلاحات سے بچنا چاہیے۔ کیوں کہ اصطلاحات گمراہ کن بھی ہوتی ہیں اور خطرناک بھی۔ اسی طرح مخالفت یا موافقت کی بنیاد ادب و شعر کے چند بنے بنائے فارمولوں پر رکھنے سے بھی گریز ضروری ہے۔ جدید اردو شاعری کے سلسلے میں یہ احتیاط اس لیے زیادہ ضروری ہو جاتی ہے کہ موضوعِ زیرِ بحث کے متعلق ابھی حتمی طور پر کچھ کہنا اور فیصلہ کرنا دشوار ہے۔ اس لیے کہ پچھلے پندرہ سولہ سال کی مستقل تخلیقی کاوش کے بعد اب کہیں جا کر جدید شاعری کا رنگ روپ نکھر کر سامنے آیا ہے، ابھی اس میں بہت سے امکانات ہیں جو آہستہ آہستہ روشن ہوں گے۔ اب ہمارے پڑھنے والوں کے ذہن ان نئے امکانات کی طرف کچھ کچھ متوجہ ہو رہے ہیں۔ جدید شاعری میں کافی تنوع ہے، موضوع کا بھی اور طرزِ اظہار کا بھی، اس لیے ان تمام مختلف اسالیب اور تجربوں پر نظر رکھے بغیر پوری جدید شاعری کے لیے محض چند فارمولے بنا دینا مجموعی طور پر جدید شاعری سے بھی ناانصافی ہوگی اور انفرادی طور پر ان شاعروں کے ساتھ بھی زیادتی ہوگی جن میں سے ہر ایک کا اپنا الگ رنگ و آہنگ ہو۔

یہ ضروری نہیں کہ میرے نقطۂ نظر سے تمام جدید شعرا متفق ہوں۔ اختلاف کی بہرحال گنجائش

اور یہ اختلاف اس لیے بھی ضروری ہو کہ جدید شاعری کوئی ایسی تحریک نہیں جو کسی ادبی منشور کو سامنے رکھ کر شروع کی گئی ہو، جدید شاعری دراصل ادبی منشوروں اور بندھے ٹکے فارمولوں یا فیشنوں کے خلاف ایک صحت مند ردِ عمل سے شروع ہوتی ہے، ہمارا اتفاق اس بات پر ہو کہ ہمیں اندازِ فکر اور اندازِ بیان میں ایک دوسرے سے اختلاف رکھنے کا پورا حق ہے اور فنکار کو اپنی تخلیق کے مواد اور فارم کے انتخاب میں پوری آزادی ہونی چاہیے۔

اس وقت ہم جس جدید شاعری کی بات کر رہے ہیں۔ اس کا آغاز آزادی کے بعد ہوا جب کہ ترقی پسند تحریک انتہا پسندی کا شکار ہو چکی تھی اور بحیثیت مجموعی شاعری میں یکسانیت آ چلی تھی۔ ترقی پسند تحریک نے اجتماعی حیثیت سے جس سماجی اور سیاسی فکر کو شعوری طور پر پروان چڑھایا اس سے انکار کرنا حقیقت سے آنکھ چرانا ہوگا، آزادی کی جد و جہد اور نئے معاشرے کی تعمیر و تشکیل کے لیے یہ کام ضروری تھا، اور یہی وقت کا تقاضہ بھی تھا۔ لیکن آخر میں ترقی پسندی کا مفہوم، جو دراصل بہت وسیع ہے، سکڑتا چلا گیا اور شاعری فارمولوں کا کھیل بن گئی، سیاسی موضوعات پر اتنا زیادہ زور دیا جانے لگا کہ شاعری اور زندگی کے دوسرے اہم پہلو نگاہوں سے اوجھل ہو گئے۔ اس دور میں کچھ نئے شاعروں نے عام روش سے ہٹ کر چلنے کی کوشش کی۔ اس اعتزال کو فطری طور پر اس وقت کے مروجہ ترقی پسندی کے مفہوم سے اختلاف بھی کرنا پڑا، اس دور کی بحثوں کا خلاصہ کرنا چاہیں تو معلوم ہوگا کہ اختلاف اس بات پر نہیں تھا کہ شاعری کو ترقی پسند نہیں ہونا چاہیے بلکہ اختلاف کی بنیاد یہ بات تھی کہ ترقی پسندی بذاتِ خود مفہوم کیا ہے۔ ان بحثوں نے جدید شاعری کی نئی سمت متعین کی اور بندھے ٹکے فارمولوں کی شاعری کو چھوڑ کر نئی راہیں تلاش کی گئیں۔ اب تک اجتماعیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا تھا اس لیے ابتدا میں یہ رجحان پیدا ہوا کہ شاعری کو خالص داخلی اور ذاتی ہونا چاہیے۔ شاعروں نے اپنی انفرادیت کی تلاش میں اپنی ذات کے نہاں خانوں کا رخ کیا۔ غمِ ذات کی لے بڑھی اور وہ تمام ممنوعہ راہیں جن پر برسوں سے کوئی نقشِ قدم نہیں ابھرا تھا، فکر کے نقوشِ پا سے آباد ہونے لگیں۔ آج کئی پرانے نقاد، جن میں ترقی پسند ناقدین بھی

شامل ہیں۔ ذات کی کھوج کے اس ردِّعمل کو جدید شاعری کا ایک عطیہ (CONTRIBUTION)
مان رہے ہیں۔ ذات کا عرفان بجائے خود بھی کبھی برا نہیں سمجھا گیا بلکہ ایک لحاظ سے ہم عرفانِ ذات
کو مذہب، شاعری اور فلسفہ کا سنگِ بنیاد قرار دے سکتے ہیں، یہی نہیں بلکہ جدید فلسفہ اور سائنس
کی بنیاد ہی عرفانِ ذات کی اینٹ پر رکھی گئی ہے۔ ڈیکارٹ نے اثباتِ نفس ہی پر اپنی تشکیک کو
ختم کرکے نئی فکر کی تعمیر کا عظیم الشان کام شروع کیا تھا۔ جدید شاعری کی ابتدا بھی اسی کھوج
سے ہوئی اور آج جدید شاعری ذات سے کائنات تک کے سفر کی کئی منزلیں طے کر چکی ہے۔ شاعر
کی ذات ایک فرد کی ذات ہوتے ہوئے بھی اپنی فکر میں کائنات کے مسائل کو سمیٹ سکتی ہے۔ عرفانِ
ذات شاعر کو پورے معاشرہ سے الگ نہیں کرتا بلکہ اسے انسان اور کائنات کے ساتھ زیادہ
مضبوطی سے جوڑتا ہے۔ نئے دور میں وجودیت (Existentialism) کا مسلک
بھی اسی نکتے کی تشریح و تعبیر کرتا ہے۔ جدید شاعری کے بیشتر موضوعات آج بھی سماجی اور سیاسی
ہیں لیکن زاویۂ نگاہ بدلا ہوا ہے۔ آواز کی لے دھیمی ہے، خطابت کی جگہ خودکلامی نے لے لی ہے
مجروح و زخم خوردہ کھوکھلی رجائیت کی جگہ ایک دردمندانہ افسردگی نمایاں ہو گئی ہے مگر اس
بدلے ہوئے انداز میں وہ سیاسی اور سماجی شعور جو ایک طرف تو ترقی پسند تحریک کی دین تھا اور
دوسری طرف خود زندگی کا تقاضہ، اسی طرح کارفرما ہے جیسا آج سے پندرہ بیس برس قبل تھا۔
اس لحاظ سے میں سمجھتا ہوں کہ جدید شاعری ترقی پسند شاعری سے کیفیت کے لحاظ سے مختلف ہوتے
ہوئے بھی اسی کا تسلسل ہو بلکہ ہم اس شاعری کو فنی تکمیل کی طرف ترقی پسندی کا اگلا قدم کہیں
تو شاید غلط نہ ہوگا۔ رہی تصورات اور (Ideals) کی بات تو میرا خیال ہے کہ وہ تمام
تصورات اور آدرش جو انسانی زندگی کو بہتر اور خوبصورت بنانا چاہتے ہیں اور جو اجتماعی
فلاح کے ساتھ فرد کے احترام اور آزادی کو مقدس سمجھتے ہیں، قومی اور بین الاقوامی سطح پر
عالمگیر خوف، اعصابی تناؤ اور استحصال کو ختم کرنا چاہتے ہیں پہلے بھی شاعری کیلئے محترم تھے
اور آج بھی محترم ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ آج کا شاعر ان تصورات کو مانگے کے لباس کی طرح
اوپر سے پہن کر ان کی نمائش کرتا ہوا نہیں نکلتا بلکہ وہ انھیں اپنے گوشت پوست اور خون کا ہی

جز سمجھتا ہے۔ یہ آدرش بے رحم حقیقتوں سے ٹکرا کر ٹوٹتے ہیں تو وقتی طور پر افسردگی اور مایوسی
کا بھی سامنا ہوتا ہے اور تجارتی اقدار پر قائم موجودہ معاشرے میں زندگی کی اعلیٰ قدروں کی
بے حرمتی کا شدید احساس غصہ اور جھنجھلاہٹ بن کر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ صنعتی تہذیب کی برکتیں مسلّم
مگر انسان اپنی ذات میں "عالمِ اصغر" بھی ہو، وہ محض مشین کا ایک پرزہ نہیں، اس لیے فرد
کی اہمیت پر زور دینا کوئی منفی ...... یا غیر صحت مند نقطۂ نظر نہیں بلکہ عالمی پیمانے پر پھیلی ہوئی
ایک تہذیبی بیماری کی نشان دہی سے عبارت ہے۔ آج زندگی پہلے سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہو گئی
ہے، فرد اور سماج کا رشتہ بھی یک رخی نہیں اس کے کئی ابعاد* (DIMENSIONS)
ہیں۔ آج سائنسی رویہ بھی ضروری ہے اور سائنس کے دیے ہوئے مہلک ہتھیاروں سے بچنے
کے لیے اندھی تقلید پرستی کے خلاف احتجاج بھی فرض ہے۔ سائنسی عقل اس وقت تک خطرے
میں رہے گی جب تک وہ تہذیب کی اعلیٰ اقدار پر ایمان نہ لائے۔ یہ اور ایسے ہی کتنے مسائل
ہیں جن کی جھلک شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمیں اپنی جدید شاعری میں ملتی ہے۔ شاعری کا کام
ہی یہ ہے کہ وہ عصری شعور و احساس کے اظہار کی ذمہ داری پوری کرے۔ تہذیبی ذہنی اور
علمی افق پر جو کچھ ہو رہا ہے وہی جدیدیت کا موجودہ روپ ہے، اور یہی جدیدیت نئی شاعری کی
روح ہے۔ شاعر نہ پیغمبر ہے نہ مصلح، سیاست داں ہو نہ حاکم، مبلغ ہے نہ واعظ وہ جو کچھ محسوس کرتا
ہے وہی کہتا ہے اسے اپنے ضمیر کی آواز کی ذمہ داری پوری کرنی ہے۔ یہ فیصلہ پڑھنے والے
کریں کہ وہ عصری شعور و احساس کی ذمہ داریوں سے کس حد تک عہدہ برآ ہو رہا ہے۔ اگر یہ
احتیاط شرط ہے کہ حکم لگانے سے پہلے یہ بھی سوچ لیا جائے کہ آج کا شاعر اپنے متعلق کوئی لمبے
چوڑے دعوے کیے بغیر جو کچھ کہہ رہا ہے وہ جدید دور کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش
کا نتیجہ ہے۔ اس کی بات ابھی مکمل نہیں ہوئی۔ ابھی تو وہ جدیدیت کے امکانات کی طرف
اشارہ ہی کر سکتا ہے۔ ان کی کوئی مکمل، مربوط اور منضبط فلسفیانہ تفسیر نہیں کر سکتا۔ اگر ذمے داری
پوری کرنے کا سوال کرنا ہے تو پھر اردو شاعری کے پچھلے سرمایے پر ایک نظر ڈال کر یہ بھی بتانا
ہوگا کہ پچھلی نسل کے شاعروں میں سے کس نے کس حد تک اپنے زمانے کی ذمے داریوں کو کما حقہ

پورا کیا ہے۔

جدید شاعری نے ماضی کے تمام ورثے سے فائدہ اٹھایا ہے اور خاص طور پر ترقی پسند تحریک کے ورثے سے صرف سماجی شعور اور مواد کی حد تک ہی نہیں بلکہ ہیئت اور اسلوب کی حد تک بھی ہم نے اپنی پچھلی نسل سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ ترقی پسندی کے وسیع تر مفہوم کو لیا جائے تو میراجی ن۔م راشد اور دوسرے وہ شعرا بھی جنھوں نے ہیئت اور اسلوب کے نئے تجربے کیے ہیں اور جو اپنے زمانہ کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کر رہے تھے (چاہے یہ کوشش فارم ہی کی حد تک ہو) ترقی پسند قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اگر یہ تجربے نہ ہوئے ہوتے تو جدید شاعروں کو اپنی بات کہنے کے لیے شاید کچھ زیادہ ہی بھٹکنا پڑتا۔ ان پچھلی کوششوں ہی کا نتیجہ ہے کہ جدید شاعری ہیئت پرستی سے بھی بچنے میں بڑی حد تک کامیاب ہوا اور ہیئت اور مواد کے لازمی رشتے کو سمجھتی اور اسے نباہتی ہے۔

جدید شاعری کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ . . . وہ یہ کہ آج کی شاعری پچھلے دور کی رومانیت سے نکل آئی ہے۔ اس وقت غالب رجحان رومانی نہیں بلکہ بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔ عام طور سے جوش پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کا انقلاب کا تصور رومانی تھا لیکن ترقی پسند شاعروں کی اکثریت کے یہاں بھی نہیں، انقلاب حقیقت کی بجائے ایک رومانی تصور ہی نظر آتا ہے . . . جدید شاعری رومان کی سطحیت سے بڑی حد تک آزاد ہو چکی ہو۔ جہاں پچھلی دو عالمگیر جنگوں اور خود ہمارے ملک کے انقلاب نے بہت سارے رومانی تصورات اور اقدار کو بے آبرو دیکھا ہے وہاں بحیثیت مجموعی رومانی رجحانات پر گہری کاری ضرب لگائی ہے۔ جدید شاعری نے اسی ماحول میں آنکھیں کھولی ہیں اس لیے وہ مجرد آدرش پرستی کا شکار نہیں ہوئی۔ تنہائی کا احساس بھی اس حقیقت پسندی کا ایک لازمی نتیجہ ہے، موجودہ حالات میں ایک باشعور اور حساس انسان نہ تو مطمئن ہو سکتا ہے نہ ان سے پوری طرح مطابقت پیدا کر سکتا ہے۔ انسان دوستی کا مسئلہ اور امن کی باتوں کے ساتھ انسانی تہذیب کو ختم کر دینے کی جو اندھی دوڑ نیوکلیر اسلحوں کے بنانے میں جاری ہے وہ کوئی ایسی خوش آیند نہیں، دوسری طرف خود

ہمارے ملک میں جمہوریت اشتراکی سماج سیکولرازم، قومی نقطۂ نظر محض نعرے ہیں جن کے پردے
میں ذات پات رنگ و نسل اور مذہبی تعصبات کو بڑھاوا مل رہا ہے، سماجی ناانصافی اور نابرابری
فروغ پا رہی ہے۔ روحانیت اور مذہب کے نام پر مفاد پرستی اور سیاسی مصلحتوں کی دوکانیں چل رہی ہیں،
بڑے پیمانے پر قول اور عمل کا یہ تضاد انسان کو انسان سے دور کرتا ہے اور اس بیمار معاشرے میں
صحت مند ذہن اپنے کو تنہا محسوس کرتے ہیں، یہ احساسِ تنہائی باہر سے لیا ہوا مستعار احساس
نہیں بلکہ خود ہمارے حالات کا پیدا کردہ ہے۔ ہم اپنے خوابوں اور آدرشوں سے بچھڑ کر تنہا ہو گئے
ہیں۔ یہ احساسِ تنہائی اگر موجودہ معاشرے کی خرابیوں اور بیماریوں کا احساس دلانے میں کامیاب
ہو تو اسے محض اس لیے بُرا نہیں سمجھنا چاہیے کہ داخلیت بجائے خود ایک شجرِ ممنوع ہے۔

جہاں تک ابلاغ کا سوال ہے عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ جدید شاعری میں ابہام ہی نہیں
بلکہ اشکال ہے۔ اور جدید شعرا اپنا مافی الضمیر قارئین تک پہونچانے میں ناکام رہے ہیں۔ یہ اعتراض
بڑی حد تک سطحی ہے ایک تو یہ کہ معترضین نے شاید کبھی سنجیدگی سے ابلاغ کے مسئلے پر غور نہیں کیا
اور شاعر اور قاری کے رشتے کو بھی نظر انداز کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ جدید شاعری پر من حیث الکل
یہ اعتراض اور بھی زیادہ بے بنیاد قرار پاتا ہے کیوں کہ جدید شاعری میں واضح شاعری بھی ملتی ہے۔
مبہم بھی اور چیستانی بھی۔ سب پر ایک سانس میں حکم لگانا غلط ہے۔ ابہام کا ایک سبب تو یہ ہے کہ
علامتیں نئی ہیں، پرانی علامتوں کو بھی نئی معنویت کے ساتھ استعمال کیا جا رہا ہے، دوسرا سبب
یہ ہو کہ ہم براہِ راست انداز میں دو اور دو چار سننے کے عادی ہو گئے ہیں اسی لیے بالواسطہ طریقہ سے
کہی گئی بات جس میں وضاحت کی جگہ اشاریت ہو ہمیں مبہم معلوم ہوتی ہے۔ تیسرا سبب یہ ہو کہ بحیثیت
مجموعی اردو کا ناقد اور اردو کے قارئین روایت پرست ہیں، کسی نئی بات کے روادار نہیں، تعصب
بات کو سمجھنے کی اجازت نہیں دیتا بلکہ بلا وجہ اعتراض کے لیے جواز ڈھونڈتا ہے۔ شاعر اور قاری
کے درمیان جب تک ہمدردی کا رشتہ نہ ہو ابلاغ کا مسئلہ سلجھ نہیں سکتا۔ جدید شاعری اپنے اسلوب
کے لحاظ سے دو بڑے گروہوں میں تقسیم کی جا سکتی ہے۔ پہلا گروہ پاکستان کے جدید شعرا کا ہے جن
کے یہاں بعض سیاسی اور سماجی حالات کیساتھ نئی راہوں اور نئے اسالیب بیان کی شعوری تلاش نے

مل کر ابہام کو راہ دی ہے۔ دوسرا گروہ ہندستان کے جدید شعرا کا ہو جن کے یہاں علامتیں نئی ہیں، مواد نیا ہے، احساس نیا ہے مگر ابہام بہت کم ہے۔ اس شاعری پر ابہام کا اعتراض بذاتِ خود ایک مبہم سی بات کو پھیلانے کے مترادف ہو۔ پچھلے دو برسوں میں ہندوستان سے جو مجموعے شایع ہوئے ہیں۔ ان کی فہرست پر ایک نظر ڈالنے سے یہ مسئلہ صاف ہو سکتا ہو۔ حنیف الرحمٰن (بازدید) خلیل الرحمٰن اعظمی (نیا عہد نامہ) شہریار (اسمِ اعظم) شہاب جعفری (دھوپ کا شہر) محمد علوی (خالی مکان) کمار پاشی (پرانے موسموں کی آواز) بلراج کومل (رشتۂ دل) عمیق حنفی (سند باد) اور (انتخاب) زبیر رضوی (لہر لہر ندیا گہری) اور وحید اختر (شہروں کا شہر) ان میں سے بیشتر شعرا کی نظموں کے موضوعات بھی سماجی ہیں اور اندازِ بیان بھی بڑی حد تک واضح۔ جتنا ابہام ہے وہ شاعری کیلئے ضروری ہے ورنہ پھر شاعری اور نثر میں فرق ہی کیا رہ جائے گا۔ میں نے اوپر جن مجموعوں کے نام گنائے ہیں ان کے مطالعے سے نئی شاعری میں آوازوں اور موضوعات کے تنوع کے ساتھ نئے شعور و احساس کے اظہار کی مختلف صورتوں کا واضح تصور قائم کرنے میں خاصی مدد مل سکتی ہے۔

زاویۂ تنقید میں اتنی لچک ہونی چاہئے کہ وہ غیر جانبداری کے ساتھ جدید شاعری کا مطالعہ کرے یوں بھی کوئی تنقید یا نصابِ تعلیم اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جبتک وہ ہم عصر ادب کا احاطہ نہ کرتے پچھلے بیس پچیس برس سے ترقی پسند شعرا کی نظموں کا انتخاب اردو نظم کے نصابوں میں جگہ پا رہا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ جدید شاعری کو نظر انداز کیا جائے۔ شاید نصاب میں یہ گنجائش پیدا کرنے سے بھی غلط فہمیوں کے دور ہونے میں کچھ مدد ملے۔ تدریس و تنقید کی پہلی شرط یہی ہو کہ غیر جانب داری اور دیانت کے ساتھ ادب پاروں کو پہلے سمجھا جائے اور پھر اس کے بعد ان پر نقاد یا استاد اپنے نقطۂ نظر کی روشنی میں حکم لگائے۔ جبتک تنقید بندھے ٹکے فارمولوں کے سہارے چلے گی جدید شاعری کو سمجھنے سمجھانے کی بات بیکار ہے ہمارے یہاں کا طریقۂ تعلیم تو اکثر تنقید سے بھی زیادہ کٹر، قدامت پسند اور روایتی ہو۔ اس سے زیادہ توقعات وابستہ کرنا فضول ہے، البتہ ہمارے پرانے نقاد اپنی سنجیدہ تنقیدوں سے اس کے لیے راہ ضرور ہموار کر سکتے ہیں۔

۱۹۶۶ء

جدید شاعری کا تنقیدی مطالعہ

(نئے نام کی روشنی میں)

جدید شاعری مختلف المتنوع رجحانات و شعری تجربات سے عبارت ہے، اسی لیے اس پر کوئی قطعی حکم لگانا آسان نہیں۔ ایک طرف معترضین و مخالفین کی انتہا پسندی نے ساری کی ساری جدید شاعری کو منفی مہمل اور رجعت پسندانہ قرار دیا، دوسری طرف تائید کرنے والوں نے ہر الٹے سیدھے تجربے کو ہم عصر روح کی آواز ٹھہرانے میں زور قلم صرف کر دیا۔ یہ تمام مباحث بڑی حد تک ذہنی تحفظات و تعصبات کی فضا میں ہوتے رہے ہیں۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ جدید شاعری کا ایک اچھا نمائندہ اور جامع انتخاب کیا جاتا تاکہ بحث کے لیے ٹھوس بنیاد فراہم ہوتی۔ اور بجائے عام کلیے بنانے اور خلا میں بحث کرنے کے شاعروں کی تخلیقات کو سامنے رکھ کر بات کی جاتی۔ پاکستان میں اداروں اور افراد کی جانب سے ایسے انتخاب اور مجموعے شائع ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن ان مجموعوں کی بنیادی کمزوری یہ ہے کہ ایک تو ان پر انتخاب کرنے والے فرد یا گروہ کی ذاتی پسند اور رجحان کا غلبہ ہوتا ہے، دوسرے ان انتخابوں میں ہندوستانی شعراء کو برائے نام نمائندگی دی جاتی ہے جبکہ بعض اہم رجحانات کی نمائندگی ہندستان کے شعراء کے یہاں بہتر صورت میں ہوتی ہے۔ نشر و اشاعت کی سہولتوں کی وجہ سے اس طرف کے معمولی شعراء کو ادھر کے اہم شاعروں سے زیادہ اچھالا جاتا ہے۔ اس طرح مجموعی طور پر نقصان آج کی شاعری کا ہی ہوتا ہے۔ ہندوستان میں یوں تو جدید شاعری اور اس کے بدلتے ہوئے مزاج کی بحثیں ۵۵ء یا ۵۶ء سے ہی شروع ہو گئی تھیں۔ لیکن ۶۰ء کے

بعد ان بحثوں میں زیادہ گرمی اور روشنی پیدا ہوگئی۔ پچھلے پندرہ بیس سال سے اُردو شاعری میں
جو نئے تجربے ہو رہے تھے اور جو نئی آوازیں بن رہی تھیں۔ وہ اس وقت تک نمایاں ہو چکی تھیں
کئی شاعروں کے مجموعے منظرِ عام پر آگئے اور شاعری کی نئی فصل پک کر تیار ہوگئی۔ اسی کے ساتھ
جدید تر رجحان کی نمایندگی کرنے والے بعض انتہا پسند شعرا نے بھی اسی عرصے میں لوگوں کو چونکایا
اور اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان کے یہاں تمام قدیم اور موجودہ ادبی روایات اور رشتوں سے انکار اور
بہت واضح انحراف اتنا نمایاں تھا کہ بہت جلد ناقدین اور ادب کے سنجیدہ قاری ان نئی آوازوں
کی طرف متوجہ ہو گئے۔ اس وقت یہ صورت ہو کہ جدید شاعری کے حق میں یا مخالفت میں کچھ نہ کچھ کہنا
تنقید کے جدید ترین فیشن میں داخل ہو چکا ہے اس سے کم از کم اتنا تو ہوا کہ کٹر سے کٹر قدامت
پسند، روا... پرست اور نظریاتی ادب کے مبلغین نے بھی اس شاعری کی طرف توجہ کی۔ جو لوگ
برسوں سے اپنے قلموں کی روشنائی کے خشک ہونے کی وجہ سے ادب میں جمود کا رونا رو رہے تھے
نئی صلاحیتوں کے اس امڈتے ہوئے سیلاب سے بوکھلا گئے۔ یہ ایک حقیقت ہو کہ تخلیق کے سرچشمے
کبھی خشک نہیں ہوتے، البتہ اپنا رخ بدلتے رہتے ہیں اور اپنے نکاس کے لیے نئے اور زیادہ
زرخیز ذہنوں کی زمینیں تلاش کرتے ہیں۔ اس عمل میں بنجر زمینوں میں جو تھوڑی سی نمی باقی بھی
رہ جاتی ہے وہ بھاپ بن کر اڑ جاتی ہے، بارش کی بوند نہیں بن پاتی۔ تخلیق کا فیضان جب
بھی اپنا رخ بدلتا ہے تو مباحث اور اختلافات کا گرد و غبار بھی فطری طور پر اُٹھتا ہے۔ اگرچہ
یہ گرد و غبار ابھی تک پوری طرح بیٹھ نہیں پایا، لیکن فضا اتنی سازگار ضرور ہو چکی ہے کہ تخلیق کا
مطلع بڑی حد تک صاف اور روشن دکھائی دے رہا ہے اس فضا میں ماہنامہ "شب خون"
(الہ آباد) نے جدید شاعری کی تائید و ترجمانی کا مورچہ سنبھالا اور اب اس ادارے کی طرف سے
پہلی بار جدید شاعری کا ایک نمایندہ اور متنوع انتخاب شائع کیا گیا ہے۔ اس کے مرتبین ہیں
شمس الرحمان فاروقی اور حامد حسین حامد۔ چند مہینوں کی مختصر سی مدت میں اس انتخاب پر
ہندوستان پاکستان کے بیشتر رسائل میں تبصرے آچکے ہیں۔ مخالفانہ بھی اور موافقانہ بھی۔ بہت کم
کتابوں نے اتنی کم مدت میں اس قدر اہمیت حاصل کی ہے جتنی "نئے نام" کو حاصل ہوئی۔ اس

اہمیت کے پیش نظر اس انتخاب کا تفصیلی جائزہ لینا اور اس کی روشنی میں جدید شاعری کا تنقیدی مطالعہ کرنا آج کا ایک اہم ادبی تقاضہ بن گیا ہے۔ اس مطالعے کی نوعیت خود تنقیدی (self-criticism) سی ہو کیوں کہ بغیر اس طرح کے غیر جانب دارانہ محاکمے کے جدید شاعری کے مستقبل اور اس کے امکانات کی توقعیں پوری طرح بر وئے کار نہیں آسکتیں۔

"نئے نام" اصولی طور پر ۱۹۶۰ء کے بعد پہچانے جانے والے شاعروں کا انتخاب ہو جن کی تعداد اس انتخاب میں ۵۰ ہو یہ تعداد کئی حیثیتوں سے گمراہ کن ہے۔ بادی النظر میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سب کے سب شاعر جدید شاعری کے مختلف رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں اور ان کی شمولیت ناگزیر تھی۔ دوسرے یہ غلط فہمی بھی ہوتی ہے کہ شاید ان میں سے کسی کو ۱۹۶۰ء سے پہلے کوئی جانتا نہ تھا۔ بدقسمتی سے یہ دونوں اندازے تفصیلی مطالعے کے بعد غلط ثابت ہوتے ہیں پہلی بات تو یہ ہے کہ انتخاب کو نمایندہ اور جامع بنانے کے لیے شعرا کا انتخاب زیادہ احتیاط اور سختی سے ہونا چاہئے تھا۔ ان میں سے اکثر شعراء ایسے ہیں جن کی آواز اب تک نہیں بنی اور بہت سے ابھی تقلید کے دور سے آگے نہیں بڑھے ہیں دوسرے اس ہجوم میں اہم شاعروں کی آوازوں کی انفرادیت اور امکانات ابھرنے نہیں پائے بلکہ کچھ دب سے گئے ہیں۔ اکثریت ان شاعروں کی ہے جنھوں نے جدیدیت کو فیشن بن جانے کے بعد اختیار کیا ہے۔ اور چند فارمولوں ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں۔ اس کی وجہ سے ان کے یہاں صرف لہجے اور انداز بیان کی ہی یکسانیت نہیں بلکہ موضوعات میں بھی انتہا سے زیادہ مماثلت ہو اور ان موضوعات کو برتنے کا انداز بھی بڑی حد تک میکانکی اور تقلیدی ہے جدید شاعری یہ دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہو کہ شاعری فارمولا بازی اور بندھے ٹکے موضوعات کو چند اسالیب کے ایک انداز پر نظم کر دینے کا نام نہیں، لیکن یہ دعویٰ اس انتخاب کی روشنی میں بہت زیادہ وقیع نہیں معلوم ہوتا۔ اس التباس کا اصلی سبب یہی ہو کہ شاعری کی حقیقی اور تقلیدی آوازوں کا فرق ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ بعض ایسے شعراء جن کی آواز میں انفرادیت ہو لیکن جو اس ہجوم سے دور رہے ہیں اور رسائل کے صفحات پر مسلسل نظر نہیں آتے رہتے ہیں، چھوٹ گئے۔

مثلاً شفیق فاطمہ شعریٰ اور مغنی تبسم ۔ دوسری بات یہ ہو کہ جو شعرا اس انتخاب میں شامل ہیں ان میں سے کئی ۱۹۶۰ء سے پہلے ادب میں روشناس ہو چکے تھے مثلاً باقر مہدی، بلراج کومل، بشیر نواز، حمید الماس، شاذ تمکنت، شہاب جعفری، زبیر رضوی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، عزیز قیسی، محمود ایاز، محمود سعیدی، وزیر آغا اور وحید اختر ۔ ان میں سے بیشتر شعرا کی شاعری کی عمر دس سال سے بھی زائد ہو۔ ان کی شمولیت کے ساتھ ہی ان کے بعض معاصرین کی کمی بھی کھٹکتی ہے۔ مثلاً ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، مصطفےٰ زیدی، حامد عزیز مدنی، ابن انشا، منیر نیازی وغیرہ ان کو نظر انداز کرنے کے لیے یہ عذر کہ یہ ۱۹۶۰ء سے پہلے اپنا مقام بنا چکے تھے، ان کے ساتھ کے دوسرے شعرا کی شرکت کے بعد بہت کمزور ہو جاتا ہے ۔

ضرورت اس بات کی ہو کہ جدید شاعروں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جائے ۔ ۱۹۶۰ء کے شاعر، اور ۱۹۶۰ء کے شاعر۔

اس طرح جدید شاعری کے دو ادوار کا بھی تعین ہو سکتا ہے اور تبدیلی کی رفتار کا بھی ۔ اگر انتخاب اس تقسیم کے لحاظ سے ہوتا اور ترتیب یا تو شاعروں کی سینیارٹی کے لحاظ سے ہوتی یا نظموں کی تاریخ اشاعت کے لحاظ سے، تو جدید شاعری کے رجحانات کا تاریخی تسلسل کے ساتھ اندازہ ہو سکتا ۔ اس انتخاب میں پہلے دور کے شاعروں کی نمایندگی پوری طرح نہیں ہو پائی ہو۔ اسی لیے یہ انتخاب مجموعی طور پر ۱۹۶۰ء کے بعد کی شاعری کے مزاج کا انتخاب ہو گیا ہے ۔ اگر ۱۹۶۰ء کے بعد کی شاعری کا ہی انتخاب مقصود تھا تو پھر تخلیقات کا انتخاب کیا جاتا ۔

اس طرح ایسے شاعر جو جدید شاعری کے ہراول دستے سے تعلق رکھتے ہیں، جیسے اختر الایمان، مجید امجد، منیب الرحمن وغیرہ ان کی وہ نظمیں جو ۱۹۶۰ء کے بعد شایع ہوئی ہیں، شامل کی جا سکتی تھیں ۔ ادھر بعض ترقی پسند شاعروں جیسے فیض، مخدوم، اور سردار جعفری کے یہاں بھی لہجے میں نمایاں تبدیلی ہوئی ہے اور مجموعی لحاظ سے ان کی شاعری جدید شاعری کے مزاج سے قریب تر آئی ہے ۔ ان شاعروں کی چند نظموں کی شمولیت سے جدید شاعری کا مقدمہ کچھ اور مضبوط ہو جاتا ۔ اصل مسئلہ یہ نہیں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد کا شاعر کون ہے ؟ بلکہ اصل سوال یہ

ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد شاعری میں کیا تبدیلی رونما ہوئی۔ اس تبدیلی کا سراغ ان مستند اور مشہور شاعروں کے کلام میں بھی مل سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ان شاعروں کے یہاں جو تخلیقی حیثیت سے اب بھی زندہ ہیں یہ تبدیلیاں کیوں آئیں؟

اس سوال کا جواب جدید شاعروں کے لہجے کی جدیدیت پر بھی روشنی ڈال سکتا ہے۔ اس "کیوں" کے جواب سے یہ بھی ثابت ہو جاتا ہے کہ جس بدعت کے لیے جدید شعراء متہم کیے جاتے ہیں۔ اس بدعت میں ان کے ہم عصر بزرگ بھی برابر کے شریک (یا مورد الزام) ٹھہرائے جا سکتے ہیں

جدید شاعری کا باضابطہ آغاز آزادی کے بعد کے حالات میں ہوا۔ ترقی پسند تحریک کی انتہا پسندی اور زوال کا آغاز بھی اسی دور میں ہوا۔ اب شاعری میں سیاسی منشور یا پروگرام کی جگہ انفرادی تجربہ و احساس کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا۔

ہندوستان اور پاکستان میں بعض جزوی اختلافات کے باوجود یہ رد عمل یکساں تھا۔ اسی زمانے میں ہندوستانی رسائل "صبا" اور "ہماری زبان" میں ترقی پسند ادب و شاعری پر بعض ایسی بحثیں بھی چھڑیں جن کے نتائج دور رس ثابت ہوئے۔ داخلیت اور دروں بینی کے ساتھ افسردگی اور خود کلامی نے کھوکھلی اور سطحی رجائیت کی جگہ لے لی۔ خطابت کی جگہ تفکر کی دھیمی دھیمی آنچ سے شاعری میں گرمی اور روشنی پیدا ہونے لگی۔ ایمان و یقین کی شکست کے ساتھ بہت سے بت ٹوٹے، شاعری کے بندھے ٹکے ضابطوں اور پرانے معیاروں کا بھرم کھل گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ماضی قریب کے شعری ورثے اور تنقیدی سرمایے کی چھان پھٹک از سر نو شروع ہوئی۔ لہجے کی تلاش کے عمل میں کلاسیکی شاعری کا مطالعہ نئی نظر سے کیا جانے لگا۔ میر کا اسلوب مقبول ہوا جس کی مثالیں ناصر کاظمی، ابن انشا، اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں ملتی ہیں

اسی زمانے میں فیض نے سودا اور مصحفی کے لہجے کی شعوری یا غیر شعوری طور پر بازیافت کی نظم میں پرانے اسالیب، اساطیر، دیومالا اور داستانوں کے موضوعات، روایات کے ساتھ ان کے لہجے اور دلکشی کو نئی معنویت کے ساتھ برتنے کی کوشش کی گئی۔ مختار صدیقی، جعفر طاہر، عبدالعزیز خالد اور ابن انشا نے شعر میں اور انتظار حسین نے افسانے میں یہ کام انجام دیا۔

نہ صرف یونانی علم الاصنام اور ہندو دیومالا بلکہ اسلامی تاریخ اور داستانوں کی روایات کو بھی نئے معانی کی ترسیل کے لیے استعمال کیا گیا۔ یہ ماضی قریب کی ادبی روایات کے خلاف ردِ عمل تھا اور ماضی بعید کے ادبی ورثہ سے فیض اٹھانے کی کوشش۔ بعض پرانی اصناف جیسے مسدس مخمس، شہر آشوب، ہجو، واسوخت اور مثنوی کا بھی احیا ہوا۔ ماضی میں اپنی جڑیں ڈھونڈنے کے عمل نے انتہا پسندی کی رو میں لمبی ردیفوں اور کڈھب قافیوں کو بھی رواج دینا چاہا اور اس حد تک کہ شاہ نصیر کی روایت تازہ ہو گئی۔ (بمن کوشش اشک)

کچھ شاعروں نے ماضی قریب کے کلاسیکی لب و لہجہ والی شاعری سے بھی استفادہ کیا۔ جوش اور فراق کی کلاسیکیت سے نظم میں شاذ تمکنت اور یگانہ کے کلاسیکی لہجے سے غزل میں باقر مہدی، سلیم احمد، سجاد باقر رضوی اور کچھ دوسرے شاعروں نے فائدہ اٹھایا۔ کلاسیکی اسالیب اور لہجوں کے ساتھ قدما کے موڈ کی بازیافت کے اس عمل کی وجہ سے ہم جدید شاعری کے ابتدائی دور کو نو کلاسیکیت (Neo - classicism) کا دور کہہ سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ اختر شیرانی اور اس کے قبیل کے رومانی شعرا جن کا اثر ترقی پسند دور میں خاصہ نمایاں تھا، اب بڑی حد تک رد کر دیئے گئے۔ اقبال کی خطیبانہ شاعری اور جوش کی نعرہ بازی کو بھی بحیثیت مجموعی ترک کر دیا گیا۔ البتہ جوش کی شاعری کے جمالیاتی پہلو سے اثر ضرور لیا گیا۔ (شاذ تمکنت)

اقبال کی فکری روایت کی بازیافت کی مصنوعی کوشش بھی ہوئی لیکن صرف اُن کے لہجے کی بلند آہنگی کو لیا گیا کہ اس کی نقل آسان تھی (عبد العزیز خالد)

اسی کے ساتھ اقبال کی اسلامی فکر کو بھی کچھ شاعروں نے اپنانے کی سطحی کوشش کی کیونکہ اقبال کی شاعری کے مغز تک رسائی مشکل تھی۔ مجموعی طور پر یہ دور اقبال، جوش اور ترقی پسند شعرا کے خطیبانہ لہجے کے لیے سازگار ثابت نہیں ہوا۔ اس کے برخلاف، اختر شیرانی کا اثر گھٹنے کے باوجود فیض، ن۔ م۔ راشد اور اختر الایمان ایسے داخلیت کی زبان میں بات کرنے والے شعرا کی زیادہ گہری رومانیت کی توسیع ہوئی۔ آگے چل کر اس شاعری کا غالب

رجحان (Anti - romanticism) مخالف رومانیت ہوتا گیا۔ گو حقیقت پسندانہ طرزِ فکر کے عام ہونے کے ساتھ ساتھ رومانیت کے بعض بنیادی عناصر پھر بھی کارفرما رہے آدرشوں کی شکست کا مرثیہ بھی ایک طرح سے شدید قسم کی آدرش پرستی کا ہی نتیجہ کہا جا سکتا ہے اس طرح حقیقت پسندی اور رومانیت کے زندہ اور کارآمد عناصر کا صحیح معنوں میں پہلی بار امتزاج ہوا۔ آہستہ آہستہ اس دور کے شاعروں نے اتنا اثر پیدا کر لیا کہ ان کے لہجوں اور آوازوں کی تقلید کرنے والے بھی پیدا ہو گئے۔

پچھلے دور کی میکانکی اور یک رخی تنقید کے خلاف ردِّعمل ہوا تو یہ احساس عام ہونے لگا کہ تنقید و تخلیق کے رشتے کو سمجھنے کے لیے تخلیقی فن کار کی بصیرت بہت ضروری ہو۔ چنانچہ کئی شعرا نے مستقل طور پر تنقید نگاری اور ادب شناسی کا کام سنبھالا۔ بیشتر شعرا نے اپنے دیباچے خود لکھے اور اس طرح شاعر خود اپنی شاعری کا شارح، مفسر اور ناقد بن گیا۔ یہ بھی ایک صحت مند تبدیلی تھی کہ شاعروں نے تنقیدی شعور کی اہمیت کو جان لیا اور نقادوں کی کلیات سازی اور میکانکیت سے اپنا دامن چھڑا کر تنقید کو نئی جہت سے آشنا کیا۔

نوکلاسکیت کے دور میں کچھ ایسے تجربے بھی ہوئے جو قدیم شعری روایات سے واضح طور پر مختلف تھے۔ ان تجربوں میں سب سے اہم منیر نیازی کی مختصر نظم نگاری ہے ان کا انداز منفرد ہونے کے ساتھ ساتھ آسان بھی تھا۔ اس لیے منیر نیازی کی تقلید عام ہوتی گئی۔ مختصر تر نظموں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ چھٹے دہے کے آخر میں اس صنف میں چند ایسی نئی آوازیں سنائی دینے لگیں جنھوں نے منیر نیازی کے تجربے سے استفادہ کرتے ہوئے اپنا الگ راستہ نکالا، اس ضمن میں محمد علوی اور شہریار کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ محمد علوی کے یہاں زندگی کے عام چھوٹے چھوٹے موضوعات اور جانی پہچانی چیزوں کو شاعرانہ معصومیت کے ساتھ برتنے اور مانوس پیکروں میں ڈھالنے کا رجحان ملتا ہے۔ جب کہ شہریار کے یہاں فکری عنصر ایسے ہی شعری پیکروں کو نئے احساس کے قالب میں ڈھالتا اور نئی معنویت کی تلاش کرتا ہے۔

جدید شعری روایات کی تشکیل میں ایک اور اہم عنصر آزاد نظم کا فروغ ہے۔ ترقی پسند

دور میں آزاد نظمیں بہت لکھی گئیں اس دور کی نظموں میں سردار جعفری کی آزاد نظم (پتھر کی دیوار کی بیشتر نظمیں) میراجی، راشد اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کی آزاد نظم سے مختلف بھی تھی اور منفرد بھی۔ امیجری، ڈکشن اور موضوعات کے لحاظ سے آزاد نظم کو برتنے کی راشد کے بعد یہ دوسری وقیع تر ین کوشش تھی۔ جس کی انفرادیت ترقی پسند شعراء کے تقلیدی رویے کی وجہ سے بظاہر دب گئی، کیوں کہ سردار کی "پتھر کی دیوار" کی نظموں کا اتنا چربہ اڑایا گیا کہ ان نظموں کی اپنی جداگانہ حیثیت پر رطب و یابس کا انبار لگ گیا۔ سنہ ء کے آس پاس بعض جدید شعراء جیسے بلراج کومل، شاد امرتسری، قاضی سلیم۔ ضیا جالندھری۔ حامد عزیز مدنی اور جیلانی کامران نے مستقل طور سے اس صنف کے امکانات کو برتنا شروع کیا اور آہستہ آہستہ آزاد نظم جو کبھی ترقی پسندوں اور حلقہء ارباب ذوق کی جدیدیت کا طرۂ امتیاز سمجھی جاتی تھی، جدید تر شاعری سے مخصوص ہو گئی۔ اسی زمانے میں فیض اور مخدوم نے بھی آزاد نظم پر نئے سرے سے توجہ کی، ان دونوں شاعروں کا بنیادی آہنگ ہمیشہ سے عام خطیبانہ اور براہ راست شاعری سے الگ رہا ہے۔ اختر الایمان نے آزاد نظمیں بہت کم لکھی ہیں۔ لیکن ان کی نظموں کا آہنگ، مصرعوں کا دروبست اور الفاظ کی ترتیب نثر سے زیادہ قریب ہونے کی وجہ سے جدید روایت سے قریب تر سمجھی جاتی ہے، اور ایک لحاظ سے انھیں جدید شاعری کے بعض تجربوں کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ آزاد نظم لکھنے والوں کا گروہ آہستہ آہستہ بڑھتا گیا اور اس میں کچھ کچھ وقفے سے کمار پاشی۔ عادل منصوری، عمیق حنفی، ندا فاضلی، وینس ناگی، مادھو (زاہد ڈار) عباس اطہر۔ افتخار جالب احمد ہمیش، اسد محمد خاں، محبوب خزاں، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، فہمیدہ ریاض اور دوسرے بہت سے شاعر شامل ہو گئے۔ اس گروہ کے شعراء نے مجموعی طور پر حلقہ ارباب ذوق کی روایت کی توسیع کی۔ مگر یہ توسیع صرف تکنیک کی حد تک ہی، موضوعات اور ان کو برتنے کے انداز میں نمایاں فرق ملتا ہے۔ اس دور میں ترقی پسندی کے سماجی شعور اور حلقۂ ارباب ذوق کی ہیئت پرستی کی روایات میں صحت مند امتزاج رونما ہوا جس کے نمونے بلراج کومل، قاضی سلیم، عمیق حنفی، حامد عزیز مدنی اور ایک حد تک کمار پاشی کے یہاں ملتے ہیں۔ ان کے یہاں ابلاغ ہے لیکن بالواسطہ۔ ابہام اسی قدر ہو جتنا

شعر کا حسن تقاضہ کرتا ہے۔ اتنا زیادہ نہیں کہ نظم چیستاں بن جائے۔ آزاد نظم کے اس قافلے
میں کچھ شعراء نے انتہا پسندانہ رویّہ اختیار کیا۔ ان کے یہاں شعوری طور پر نظم کو مبہم بنانے کی
کوشش کے ساتھ ابلاغ و ترسیل کی مکمل نفی بھی ملتی ہے۔ اس سلسلے کے شعراء میں افتخار جالب
اور احمد ہمیش اپنی انتہا پسندی اور سنسنی خیزی کی وجہ سے زیادہ مشہور رہے۔

نو کلاسکیت، رومانیت اور مخالف رومانیت رجحانات کے ساتھ مختصر نظم آزاد نظم اور
پھر نثری نظم تک اتنے مختلف مراحل ہیں اور جدید شاعری کے اتنے پہلو، اتنی تفصیریں کہ کوئی ایک
لیبل تمام جدید شعراء پر چسپاں کرنا بہت مشکل ہے۔ ابہام و اشکال کی شعوری کوشش اور لفظوں
کا گلا گھونٹنے کے ساتھ دنیا بھر کی گندگیوں کا کراہت آمیز ذکر ایک انتہا ہے تو دوسری طرف
چند موضوعات و مسائل کو فارمولا بنا کر میکانکی شاعری کرنا دوسری انتہا۔ ان انتہاؤں کے
درمیان شاعروں کے مختلف قبیلے ملتے ہیں۔ ان میں ایسے ہیں جو شاعری کو محض جمالیاتی
تسکین اور اظہار ذات کا وسیلہ سمجھتے ہیں اور ایسے بھی جو سماجی و سیاسی موضوعات اور وسیع تر
کائناتی آگہی کو اپنے احساس و تجربہ کا جزو بنانا ضروری سمجھتے ہیں۔ ایسے بھی ہیں جو سطحی رومانیت
کو نئے لفظوں میں ڈھال کر جدیدیت کہنے پر مصر ہیں اور وہ بھی جو غیر سنجیدہ اور غیر ذمہ دارانہ
انداز میں جنسی مسائل کو پیش کرکے اپنے قاری کو متحیر، خوف زدہ اور ناراض کرنا ہی شاعری
کی اولین شرط سمجھتے ہیں بہت سے شعراء ایسے بھی ہیں جو محض آزاد نظم کو جدیدیت کی علامت
سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک موضوع، لہجے اور زاویۂ نگاہ سے زیادہ ہیئت (فارم) کو اہمیت
حاصل ہے، ان ہی میں انتہا پسند وہ ہیں جو آزاد نظم کو بھی فرسودہ سمجھ کر وزن اور بحر کی تمام
قیود کو توڑنے ہی میں اپنی نجات جانتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی جدید شاعری کی دنیا خاصی منتشر اور
غیر مربوط سی ہے۔ اس صورت حال سے جدید شاعری کے معترضین پورا بلکہ ضرورت سے زیادہ
فائدہ اٹھاتے ہیں اور کسی ایک انتہا پسند گروہ کے نقطۂ نظر اور شعری تخلیقات ہی کو جدید شاعری
مان کر تمام نئے شعراء کو ہدفِ ملامت بناتے ہیں۔ ان اعتراضات کا عام طور پر رخ ان پہلوؤں
کی طرف ہوتا ہے جو جدید شاعری کے مطالعہ سے تو بہت کم مستنبط ہوتے ہیں اور معترضین کے ذہنی

تعصبات کی زیادہ نمائندگی کرتے ہیں ۔

ا ۔ جدید شاعر سماجی ذمّہ داری کا منکر ہے ۔

ب ۔ جدید شاعری ابلاغ کی مکمل نفی کرتی ہے ۔

ج ۔ جدید شاعری ذہنی کجروی اور گمراہی کی پیداوار ہے ۔

د ۔ جدید شاعری تمام اچھی روایتوں کی منکر اور باغی ہے وغیرہ وغیرہ ۔

اعتراضات کی اس ابجد کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور میں روایت پرستوں اور قدامت پسندوں کی طرف سے جدید شاعری پر اسی طرح کے اعتراضات کیے جاتے رہے ہیں ۔ خود ترقی پسند شاعری پر اُس دور کے قدامت پسند اساتذہ نے تقریباً یہی اعتراضات کم و بیش انہی لفظوں میں وارد کیے تھے ۔ جدید شاعری کا بالاستیعاب مطالعہ ان اعتراضات کی نفی کرتا ہے ۔ جدید شاعر مجموعی طور پر سماجی ذمّہ داری کا منکر نہیں بلکہ شعور جو کل تک ادب سے لادا جاتا تھا اب اس کے احساس کا جز بن چکا ہے ۔ صرف کسی سیاسی پروگرام یا نعرے کو نظم کر دینے سے ہی سماجی شعور ظاہر نہیں ہوتا بلکہ اکثر صورتوں میں تو ایسا کرنا سماجی شعور کی عدم موجودگی اور فکری صلاحیت کے فقدان کا ثبوت ہوتا ہے جہاں تک ابلاغ کی نفی کا سوال ہے خود "تنے نام" کی ۹۰ فیصدی سے زیادہ نظمیں ابلاغ کی شرائط کی تکمیل کرتی ہیں ۔ اور جہاں ابلاغ پورا نہیں وہاں بھی ابلاغ کی دوسری سطحیں ملتی ہیں ۔ ضروری نہیں کہ نظم پوری کی پوری ایک ہی بار میں قاری پر اپنے سارے پہلو منکشف کر دے ۔ چند مبہم یا مہمل نظموں کی موجودگی کو جدید شاعری کے خلاف حربے کے طور پر دبی استعمال کر سکتا ہے ، جسے ہر جدید تجربے سے تلخی بغض ہے ۔ تشکیک یا بے یقینی ذہنی گمراہی کی نہیں بلکہ ذہن کی بیداری کا ثبوت ہو اور آج کے حالات کا لازمی نتیجہ ہے ۔ مکمل یقین اور ایمان بالغیب انہی شاعروں کے یہاں مل سکتا ہے جو آج کے حالات سے بے خبر روایتی انداز میں سوچتے اور بات کرتے ہیں یا اپنی ذاتی یا سیاسی مصلحت کی بنا پر حقیقت کی صحیح عکاسی کی جرأت نہیں رکھتے ۔ روایت سے جتنا فائدہ پچھلے بیس برس میں اٹھایا گیا ہے اس کا تفصیلی ذکر پہلے آچکا ہے ۔ روایت کی اس توسیع کی مثال پچھلے ادوار

کی شاعری میں مشکل ہی سے ملے گی۔

اگر ناقد کے سامنے جدید شاعری کا پورا ارتقا اور اس کے رجحانات کی مکمل تصویر ہو تو اُسے یہ ماننے میں تامل نہ ہوگا کہ تمام افراط و تفریط کے باوجود آج کی شاعری پچھلے ادوار کی شاعری سے صرف مختلف ہی نہیں، بلکہ کئی حیثیتوں سے ہماری شاعری کے ارتقا کی نشان دہی کرتی ہے اور بڑی حد تک آج کی ضرورتوں کے مطابق ہے۔ آزاد نظم کے امکانات کو کامیابی سے اجاگر کرنا اور ایک دور کے ممنوعہ موضوعات کی اہمیت کو منوانا، داخلی انفرادی تجربے کو شاعری کی بنیاد قرار دینا اور دھیمے لہجے میں جس میں شاعری کا حسن اور تفکر کی آنچ ہو، بات کرنا ایسی خصوصیات ہیں جو جدید شاعری کو تاریخ ادب میں ایک نیا موڑ قرار دینے کے لیے بہت کافی ہیں۔ اس دور میں نہ صرف نظم آگے بڑھی ہے بلکہ غزل ایسی پامال اور بظاہر نچوڑی ہوئی صنف کو بھی نئے لہجے کے ساتھ نئی زندگی ملی ہے۔ نئی غزل میں کلاسیکی ایجاز، نئے تمثیلی پیکر، نئے مسائل و موضوعات تغزل کے سانچے میں ڈھل کر غزل کی بقا کے ضامن بن گئے ہیں۔ اس غزل کو پورے اردو غزل کے انبار میں نہ صرف لہجے بلکہ صورت اور ذہن کی انفرادیت کی وجہ سے بھی الگ سے پہچانا جا سکتا ہے۔ جدید نظم اور غزل دونوں میں اردو شاعری کی صحت مند روایات کی توسیع کے ساتھ عالمی ادبی اور فکری تحریکوں سے کسبِ نور کرنے کی کامیاب مثالیں ملتی ہیں۔ ایسی ہی مثالیں ہماری شاعری کے حال اور مستقبل کی ضمانت ہیں۔

جدید شاعری کے اس پس منظر اور ارتقا کی روشنی میں ہی "نئے نام" کا مطالعہ مفید ہو سکتا ہے۔ اس انتخاب میں بیشتر رجحانات اور رنگوں کے نمونے شامل ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی سنہ ۶۰ء کے بعد کا رنگ غالب ہو نسبتہً کے شعرا کی نمایندگی ہے، لیکن کم۔ اسی لیے جدید شاعری کا بڑا حصہ نظروں سے اوجھل رہ جاتا ہے۔

"نئے نام" کے مرتبین کو اس بات کا احساس ہے کہ پاکستان میں جدید شاعری کی تاریخ زیادہ بسیط اور طویل ہے۔ اس لیے محض تین شاعروں (وزیر آغا۔ افتخار جالب۔ اور شہزاد احمد) کی شمولیت سے پاکستان کی جدید شاعری کی نمایندگی نہیں ہوتی۔ کئی زیادہ اہم اور نمایندہ شاعر

رہ گئے ہیں (مثلاً نظم میں منیر نیازی اور غزل میں ناصر کاظمی) جن کو اپنے رنگ کے موجد ہونے کا شرف حاصل ہو ان کی غیر موجودگی سے تقلیدی شاعری اور تخلیقی شاعری کا فرق پوری طرح واضح نہیں ہو سکا۔ ایک صورت یہ بھی ہو سکتی تھی کہ جدید شاعری کے ارتقاء سے بحث کرتے ہوئے تمام اہم رجحانات کا احاطہ کرنے کے لیے ایک سیر حاصل مقدمہ لکھا جاتا۔ اس طرح ان شعرا پر جو اس انتخاب میں جگہ نہیں پا سکے ہیں، روشنی پڑ جاتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہندستان اور پاکستان میں جدید شاعری کی تاریخ کی نوعیت بھی ایک حد تک مختلف ہو۔ یہاں بدلتی ہوئی سماجی حقیقت اور اس کے نتیجے کے طور پر آدرشوں کی شکست سے پیدا ہونے والی مایوسی، محرومی اور بے یقینی نے جدید لہجے کی تشکیل میں زیادہ حصّہ لیا ہے جبکہ پاکستان میں جدیدیت کی تلاش نئے اسالیب اور تکنیک پر زور دیتی رہی ہے۔ اس طرح وہاں ہیئت پرستی کی روایت نے جدید شاعری کی تشکیل کی، جب کہ ہندستان میں سماجی حقیقت پسندی کی روایات کی نئے سرے سے رعایت اور توسیع پر زور دیا گیا۔ ہمارے ملک کے جدید شعراء کے یہاں ابہام پر شعوری زور بھی اتنا نہیں جتنا پاکستان کے جدید شعرا کے یہاں ملتا ہے۔ جدید تر شعرا کے یہاں ابہام کو فن سمجھنے اور ابلاغ کی نفی کرنے کا رجحان پاکستان کی شاعری کی تقلید کا نتیجہ زیادہ ہے اور شعور و سماج کے رشتے کو فن کارانہ طور پر محسوس کرنے اور برتنے کا نتیجہ کم۔ اس تقلیدی رجحان نے انتہا پسندی کا راستہ اختیار کیا ہے۔ ان کے یہاں ایک اور خصوصیت نمایاں طور پر ملتی ہے، وہ یہ کہ ان کی اکثریت نے جنھیں شاعری شروع کیے ہوئے دو چار پانچ برس سے زیادہ عرصہ نہیں ہوا، بغیر زیادہ غور کیے کوئی ایک نظریۂ شعر اپنا لیا اور پھر اس نظریے کے مطابق نظمیں ڈھالنے کا کام شروع کیا اس لیے ان کے یہاں جدیدیت کی تعبیر بھی بڑی سطحی اور میکانکی ہے۔ شاعری میں اولیت تخلیق کے عمل کو حاصل ہے۔ نظریۂ شعر کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ کوئی شاعر عمر بھر کے تجربے کے بعد ہی کسی شعری نظریے کی تشکیل کر سکتا ہے۔ نظریہ شاعری کا نتیجہ ہوتا ہے، سبب نہیں۔ یہاں معاملہ برعکس ہے۔ شاعری نظریہ کے بعد اور اس کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ نظریہ سازی اور کلیہ تراشی میں بعض لوگ اس انتہا تک چلے گئے ہیں کہ انھوں نے

ایسا اصول بنا لیا جس کے مطابق صرف خود ان کی یا ان کے قبیلہ کے دو چار شعرا کی شاعری ہی ان کے خود ساختہ جدیدیت کے تصور پر پوری اترتی ہے۔ یہ نظریاتی انتہا پسندی ترقی پسند ادب کی تنگ نظری سے بھی زیادہ منفی اور محدود قسم کی کوشش ہے اس کے اثر سے جو شاعری کی جاتی ہے اس میں خالی بولا بازی زیادہ ہوتی ہے اور تخلیقی کرب برائے نام۔

"نئے نام" کا دیباچہ جدید شاعری کے مختلف مسائل سے بحث نہیں کرتا، بلکہ شمس الرحمن فاروقی نے جدید شاعری کے صرف ایک مسئلے ترسیل کی ناکامی کو ہی اپنا موضوع بنایا ہے۔ یہ مسئلہ پوری جدید شاعری کا بھی مسئلہ نہیں بلکہ جدید شعرا کے ایک بہت ہی محدود سے طبقے کا مسئلہ ہے اس میں شک نہیں کہ جب بھی شاعری کا محاورہ (idiom) بدلتا ہے، لب و لہجے میں تبدیلی ہوتی ہے اور علایم داخل ہوتے ہیں تو ترسیل مشکل ہو جاتی ہے۔ اگر ان تبدیلیوں کے ساتھ شاعری کی ذاتی پابندیوں کو بھی توڑا جائے تو عام قاری کے لیے جو روایت کی زبان سمجھ سکتا ہے، شاعری ناقابلِ فہم ہو جاتی ہے۔ جدید شاعری اس مسئلے سے کئی سطحوں پر دوچار ہے۔ داخلی اور نجی علایم کی بہتات نئے شعری پیکروں یا IMAGE کا نفوذ، اوزان و بحور میں انقلابی تبدیلیاں، مسائل و موضوعات کے ضمن میں واضح اور خطیبانہ شاعری کے لہجے سے انحراف اور خود کلامی، یہ تمام عوامل ایسے ہیں جو الگ الگ بھی شاعری کو مشکل بنانے کے لیے کافی ہیں۔ اگر کسی ایک شاعر کے یہاں یہ تمام عناصر اکٹھا ہو جائیں تو ابلاغ کا مسئلہ اور گمبھیر ہو جاتا ہے۔ شمس الرحمن نے اپنے مضمون کی بنیاد ایسے ہی شاعروں کے نمونۂ کلام پر رکھی ہو۔ ترسیل کی ناکامی جن شاعروں کے یہاں سب سے نمایاں ہو ان میں دو نام خصوصیت سے لیے جا سکتے ہیں، پاکستان میں افتخار جالب اور ہندوستان میں احمد ہمیش۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت سے شاعر ہیں۔ جن کے یہاں ترسیل بڑی حد تک ناکام ہے۔ لیکن سب سے تفصیلی بحث کرنا ممکن نہیں۔ اس لیے میں ان ہی دو شاعروں کے توسط سے اس مسئلے کو سمجھنے کی کوشش کروں گا۔ ان دو شاعروں کے یہاں ترسیل ناکام ہے۔ لیکن یہ ترسیل کی ناکامی کا المیہ اتنا نہیں جتنا خراب شاعری یا ناشاعری کی ناکامی کا ثبوت ہو۔ دیباچے میں ترسیل کے مسائل کا بہت اچھا اور منطقی تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے اس کی اہمیت ایک

جداگانہ مضمون کے طور پر تسلیم کی جا سکتی ہے۔ لیکن چوں کہ اس دیباچے کے بیشتر نکات کا تعلق پوری
جدید شاعری سے نہیں۔ اس لیے بحیثیت پیش لفظ اُسے یک طرفہ اور ادھورا کہا جا سکتا ہو۔ یہی
سبب ہو کہ "نئے نام" پر جتنے تبصرے ہوئے ہیں ان میں جدیدیت کے معترضین نے اس پیش لفظ کو
بنیاد بنا کر ناکام شاعری یا خراب شاعری ہی کو اصل جدیدیت سمجھ کر اعتراضات وارد کیے ہیں۔
اگر کوئی شخص انتخاب کا مطالعہ کرنے سے قبل یہ پیش لفظ پڑھ لے تو غیر شعوری طور پر ہی سہی
اس کے ذہن میں یہ بات بیٹھ جاتی ہے کہ شاید ترسیل کی ناکامی ہی جدید شاعری کا المیہ ہے،
اور اسی تاثر کے تحت وہ جدید شاعری کے ایسے ہی نمونے تلاش کرے گا، جو اس مفروضے کو تقویت
پہونچا سکتے ہیں۔ اسی طرح نظر دو ہی شاعروں پر ٹھہرتی ہے، افتخار جالب اور احمد ہمیش۔ ان میں
سے اول الذکر کو مبہم بلکہ بے معنی شاعری کے نظریہ ساز کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ صاحب اپنے
مضامین کی وجہ سے جدید شاعری کے ابہام پرست اسکول کے امام سمجھے جاتے ہیں۔ انھوں نے
مغربی ادب اور نظریات کے مطالعے سے جو بھی فیض حاصل کیا ہے اسے شاعری کو مسخ کرنے
ہی کے لیے استعمال کیا ہے۔ احمد ہمیش، افتخار جالب کے مقلد ہیں اور انھوں نے شاعری کا یہ تصور
جو قاری کے سر بے دقوفی کا الزام تھوپ کر خود کو بری الذّمہ سمجھ لیتا ہے، انھی کے یہاں سے
در آمد کیا ہے شمس الرحمان نے جو سوالات اٹھائے ہیں۔ ان میں سے بیشتر انھی شعرا کے گروہ
پر صادق آتے ہیں۔ مثلاً۔

۱۔ مشترک نسب نما کی غیر موجودگی یا غلط نسب نما کو مشترک سمجھ لینا۔
۲۔ زبان کا ناقابلِ فہم استعمال
۳۔ شاعری میں پختہ اور اعلیٰ اسلوب کی نفی
۴۔ شاعری سلجھانے کے علاوہ الجھانے، متحرک کرنے کے علاوہ سکتے میں ڈال دینے
اور سکون بخشنے کے علاوہ مضطرب کرنے کے بھی کام آ سکتی ہو۔ میرا جی کے اثر سے
یہ احساس نئی شاعری میں ایک مستقل حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

مشترک نسب نما کی غیر موجودگی پر زور دینے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ آج کے شاعر اور قاری

کے درمیان قدرِ مشترک نہ ہونے کے برابر ہو۔ حالاں کہ جدید شاعری کا یہ دعویٰ ہے کہ وہ آج کے حالات کی پیداوار ہے اور آج کے مزاج اور ذہن کی عکاسی کرتی ہے۔ اس لحاظ سے جدید شاعری کے بیشتر تجربات وہی ہیں جو آج کے ایک حساس اور ذہین آدمی کے ہو سکتے ہیں۔ اگر شاعری کی ترسیل میں کوئی دقت پیش آتی ہے تو اس کا سبب مشترک نسب نما کی غیر موجودگی نہیں بلکہ کچھ اور ہے اس منزل پر ہمیں زبان کے مسئلے کی طرف توجہ کرنی چاہیئے۔ یہ واقعہ ہے کہ آج کی شاعری کی زبان نثر سے قریب تر آگئی ہے۔ اس لیے آج کے ایک مبتدی شاعر کے یہاں بھی تعقید کی ایسی مثالیں نہیں ملیں گی جیسی قدیم اساتذہ مثلاً میرؔ اور سوداؔ کے یہاں ملتی ہیں۔ شاعری بول چال کی زبان سے قریب آئی ہو لیکن علایم داخلی ہو گئے ہیں اور الفاظ کا روزمرّہ مفہوم بھی شاعری کو سمجھنے میں مدد نہیں دیتا۔ اس کے لیے تخلیقی عمل کی پیچیدگی اور شاعر کے تجربے اور اظہار کو بھی تفہیمِ شعر کا وسیلہ ماننا پڑے گا۔ بعض شاعر زبان کو جان بوجھ کر غلط استعمال کرتے یا قواعد کے سارے اصول توڑتے ہیں۔ اسی طرح ترسیل کی دقت شعوری طور پر پیدا کی جاتی ہو مجموعی حیثیت سے پوری جدید شاعری اس قدر ناقابلِ ترسیل نہیں جتنی اس قبیل کے شعرا کی نظموں میں نظر آتی ہے ان شعرا کی خامی یہ ہے کہ وہ زبان کے مزاج سے پوری طرح واقف نہیں۔ نہ الفاظ کے مجازاستعمال پر قدرت رکھتے ہیں۔ یہ لوگ عجزِ بیان کو زبان کا نیا استعمال سمجھ کر اپنی ناکامی کا الزام قاری کے سر تھوپتے اور اس کی بے وقوفی کا رونا روتے ہیں۔ ایسے شاعروں کے یہاں انتہائی ناپختہ اور مبتدیانہ اسلوب ملتا ہے، حالاں کہ شاعری کا مضطرب کرنے والا عمل بھی جو خود روحانی اضطراب کا نتیجہ ہوتا ہے، ہمیشہ پختہ اور اعلیٰ اسلوب کی نفی نہیں کرتا۔ غالب کی شاعری کا بیشتر حصّہ اس عمل کی پیداوار ہوتے ہوئے بھی پختہ اور اعلیٰ اسلوب کی قابلِ قدر مثالیں پیش کرتا ہے۔ اس طرح جدید شعرا میں سے کسی کے یہاں روحانی اضطراب اعلیٰ اسلوب میں ڈھل کر ہی اپنا اظہار کرتا ہے۔ یہ روحانی اضطراب بھی سلجھانے ہی کی خواہش کا نتیجہ ہوتا ہے۔ تخلیق کا ممکنات اور اس کے مظاہر کو نئے رشتوں اور نئی ترتیب میں دیکھنے کا کام ہے۔ یہ عمل بھی الجھانے کا عمل نہیں ہوتا۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ نئی ترتیب

جو شاعر کا مطمحِ نظر ہے، پرانی ترتیب اور روایتی نظم سے اتنی مختلف ہو کہ بادی النظر میں الجھانے کا عمل معلوم ہو۔ لیکن جب شاعر کا اندازِ نظر عام ہو جاتا ہے تو پھر یہ نئی ترتیب بھی واضح طور پر سلجھانے ہی کا عمل بن کر سامنے آتی ہے۔ البتہ اگر کوئی شاعر یا کچھ شعرا الجھا اور سکتے ہیں ڈالنے ہی کو شاعری کا مقصد سمجھ لیں تو پھر وہ شعوری طور پر سلجھانے کے کام سے گریز کرتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ترسیل میں کبھی کامیاب نہیں ہو سکتے۔

شمس الرحمان کا مضمون جدید شاعری میں ترسیل کی ناکامی کے اسباب کو سمجھنے میں اور بالخصوص ابہام پرست شعرا کے مطالعے کے لیے مدد دے سکتا ہے۔ مقالہ نگار نے ترسیل کی مختلف سطحوں سے خاطر خواہ بحث کی ہے اور من حیث الکل ان کے نتائج صحیح ہیں لیکن ان کا اطلاق جدید شاعری کے ایک محدود حصّے پر ہی ہوتا ہے۔ "نئے نام" کے ابتدائیہ کے طور پر اس کی شمولیت بعض غلط فہمیوں کا باعث بنی ہے۔ کیوں کہ ہمارے قارئین کا بڑا طبقہ نہ صرف جدید شاعری بلکہ جدید تنقید کی زبان اور مزاج کو بھی پوری طرح نہیں سمجھتا۔

ترسیل کی ناکامی کو اصل مسئلہ قرار دیدینے کی وجہ سے جن دو شاعروں پر توجہ مرکوز ہوتی ہے۔ انکی نظموں کا مختصر تجزیہ بھی ضروری ہے۔

احمد ہمیش اور افتخار جالب کی نظمیں نثری ہیں اور فنی لحاظ سے بھی کمزور ہیں ایک سوال یہ ہے کہ الفاظ کے مخصوص اور متعین مفہوم کی جگہ نئے معانی تلاش کرنے کا کوئی بہت مضبوط جواز ہونا چاہیے۔ وہ جواز کیا ہے؟ ان نظموں میں بحر اور وزن سے آزادی نے شاعروں کو اپنا مافی الضمیر ادا کرنے کے لیے الفاظ کے انتخاب میں کافی آزادی فراہم کردی تھی۔ اس صورت میں الفاظ کو توڑنے، مروڑنے اور ان کے معانی کو خبط کرنے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ زبان سے لاعلمی یا الفاظ پر قدرت نہ ہونا زبان میں اجتہادی تجربے کرنے کی دلیل نہیں۔

میں یہاں ان دونوں کی نظموں کے طویل اقتباسات دینے کے بجائے صرف اپنے تجزیے کے نتائج ہی درج کرنے پر اکتفا کرتا ہوں کیونکہ تفصیلی تجزیے کیلئے علٰحدہ مضمون کی ضرورت ہے۔

(۱) ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان دو شاعروں کے ذہن میں نظم لکھتے وقت خود کوئی خیال، تجربہ یا احساس مبہم اور خام شکل میں ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل اسے شکل اور معنی عطا کرتا ہے۔ جو تخلیقات اپنی تکمیل کے بعد بھی خیال کو فنی شکل نہ دے سکیں وہ فنی طور پر ناکام ترین تخلیقات ہوتی ہیں۔ اس لحاظ سے ان تخلیقات کو شاعری کے ناکام ترین تجربے قرار دینا درست ہوگا۔

(۲) الفاظ کو نئی شکل، نئے تلازمے اور نئے معنی دینا تخلیقی عمل ہے۔ اگر کوئی شاعر پہلے سے بیٹھ کر کے اسے تمام مروجہ قیود اور معانی کو توڑتا ہے تو یہ عمل میکانکی ہو جائے گا۔ اور تخلیق بے معنی۔ یہی حشر زیر بحث نظموں کا ہوا ہو۔ احمد ہمیش کے یہاں تو الگ الگ ٹکڑوں یا مصرعوں کے کہیں کہیں معنی بھی نکل آتے ہیں مگر افتخار جالب کے یہاں معنی ڈھونڈنے کی ہر کوشش رائگاں جاتی ہے۔ احمد ہمیش جو افتخار جالب کے مقلد ہیں، تقلید میں بھی کامیاب نہ ہو سکے، کیوں کہ وہ لایعنی اور مہمل طریقے سے ٹکڑوں کو جوڑنے میں بھی پوری طرح کامیاب نہیں۔

"کہیں اس نقطہ "ہے" سے بسر ہونے تک" کا فاصلہ زوال گنا ذلت تو نہیں مگر "ذلت" کا کوئی "کا" نہیں ہوتا۔

(احمد ہمیش)

یہ مصرعے معنوی لحاظ سے مہمل ہیں مگر قواعد کی رو سے مہمل نہیں۔ افتخار جالب اہمال کی تلاش میں معنی ہی نہیں قواعد کی بھی ساری حدیں پھلانگ جاتے ہیں۔ بغیر کسی کوشش کے کتاب کے ورق پلٹ کر، ان کی نظم "نفیس لامرکزیت اظہار" (عنوان خود مہمل ہے) کا کوئی بھی ایک ٹکڑا لے لیتا ہوں۔ ملاحظہ فرمائیے۔

منضبط شہری زندگی کے علامئے کنکریٹ روشن
مبادا تعبیر چھنتے تند، تنگ محبت کا آر خراش فساد ٹھوں کی اینٹھ تلخی ذہن
مڑا کر گرا۔

قدامت پسند کا بوس شیشہ در شستہ
شیفتہ مقدور سیاہ سورج کے درمیان
(افتخار جالب)

پوری نظم کا یہی حال ہے، الفاظ کا یہ بے معنی بے ربط انبار جس میں کوئی اندرونی ربط ہے نہ جس کی کوئی شاعرانہ یا غیر شاعرانہ منطق۔ اس بے ربط، مبہم عبارت کو جس طرح چھوٹے بڑے مصرعوں کی ظاہری شکل عطا کی گئی ہے وہ بھی نہ تو وزن کے لحاظ سے درست ہے نہ جملوں کی ساخت کے لحاظ سے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہاں جملوں کی ساخت یا الفاظ کی ترتیب کا سب سے اہم اصول بے اصولی اور بے ربطی ہے، اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں"۔

۳۔ ان نظموں پر بہت زیادہ غور کرنے کے بعد بھی کسی طرح کا کوئی تاثر ذہن پر مرتسم نہیں ہوتا۔ ہر نظم میں خیال کا ہونا ضروری نہیں لیکن ہر نظم کا کوئی نہ کوئی تاثر ضرور ہوتا ہے۔ یہاں صرف ایک تاثر ہے لایعنیت کا، اس کا بھی زندگی کی لایعنیت کے تصور سے کوئی تعلق نہیں۔ اگر ایسا بھی ہوتا تو کچھ بات بن جاتی۔ پاگلوں کی بے ربط گفتگو میں بھی کوئی اندرونی ربط اور نفسیاتی جواز ہوتا ہے یہاں وہ جواز اور ربط بھی نہیں۔

۴۔ ایذرا پاؤنڈ ابہام کو شعوری طور پر شاعری میں برتتا ہے ان نظموں میں یہ کوشش شعوری بھی نہیں محض تقلیدی ہے۔ شاعری میں اندھی تقلید اور بے مقصد تجربے سے زیادہ بری بات کوئی نہیں۔

ان نظموں کے برخلاف پورے مجموعے پر ایک سرسری نظر بھی ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ۸۵ میں کم از کم پچاس شاعروں کے یہاں ترسیل خاصی کامیاب ہے۔ بل کرشن اشک اور شفق تنویر کی نظمیں موضوع اور Treatment میں ابہام و اشکال کی تقلیدی روایت سے قریب ہیں۔ عادل منصوری اچھے خاصے شاعر ہیں، ان کی بعض نظموں میں اچھوتا پن اور شدت احساس کے ساتھ فن کا وافر ضبط بھی ملتا ہے مگر وہ بھی ابہام و اشکال پر شعوری طور پر زور دینے کی وجہ سے متذکرہ بالا قبیلے ہی کے رکن بن جاتے ہیں۔ عتیق تابش، فضل تابش، صادق، مرلا، حمدون عثمانی اور دوسرے بہت سے جدید شعرا اس تقلیدی رویے کا شکار ہوئے ہیں، حالانکہ ان کے یہاں شدت احساس و تاثر کی جو جھلکیاں ملتی ہیں وہ ان کی شعری صلاحیت کا ثبوت ہیں۔ شاید ہمارے بعض شاعر نظموں میں جان بوجھ کر وہ راستہ اختیار کرتے ہیں، جو

ابہام اور ایب نارمل جنسی تجربات کو ناپختہ طریقہ سے برتنے کی دلدل سے گزرتا ہے۔ جبکہ بہی شاعر غزل میں سلامت روی کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ اس بات کا ثبوت کمل کرشن اشنک عادل منصوری اور پرکاش فکری کی غزلوں سے ملتا ہے۔ کیوں کہ یہاں روایت سے پورا اور صحیح استفادہ کرنے کی وجہ سے نیا لہجہ نئے موضوعات کو چھونے کے باوجود خاصا اثر آفریں نظر آتا ہے۔

"نئے نام" بہت اچھی پختہ اور اعلیٰ نظموں کا انتخاب نہ ہوتے ہوئے بھی نمائندہ انتخاب ہے۔ اس لیے کہ اچھی شاعری کے زیادہ سے زیادہ نمونے پیش نہ کرنے کے باوجود اس انتخاب میں شامل بیشتر تخلیقات آج کے ذہن، معاشرت، مزاج اور روحانی ذہنی کرب کی سچی تصویر پیش کرتی ہیں۔ ان تصویروں کی کیفیت اور فکر کے لحاظ سے بھی درجہ بندی کی جا سکتی ہے اور زبان و بیان اور فنی پختگی کے لحاظ سے بھی ان کی سطحیں الگ الگ ہیں۔ اس کے ساتھ فارمولوں کو سامنے رکھ کر شاعری کرنے اور بغیر فارمولے کے ایمان دارانہ طریقے سے آج کے ذہن اور مزاج (Modern Sensibility) کی ترجمانی کرنے کا فرق بھی واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے ان تمام مدارج اور اختلافات کے باوجود بیشتر نظمیں شاعرانہ ابلاغ کی ضرورتوں کی تکمیل کرتی ہیں۔ نفی نہیں۔ یہاں اتنی گنجایش نہیں کہ اچھی نظموں کے اقتباسات پیش کیے جائیں۔ حالاں کہ جدید شاعری کا مقدمہ محض دلیلوں سے نہیں لڑا جا سکتا۔ اس کے لیے بہتر سے بہتر شاعری کے کامیاب نمونے ہی گواہ عادل کا کام دے سکتے ہیں، مگر میں ایسی شاعری کے نمونوں کا انتخاب، مضمون کی تنگ دامانی کی وجہ سے پڑھنے والوں کے ذوقِ سلیم پر چھوڑتا ہوں۔ اس لیے کہ شعر کے معاملے میں ذوق سے بڑھ کر کوئی اور رہ نما نہیں۔ تنقید کا کام تو محض نشاندہی کرنا اور اچھی بری شاعری کا فرق تجزیے کے ذریعہ واضح کرنا ہے اس مجموعے کی کامیاب نظموں کے ذیل میں صرف چند نام گنوائے جا سکتے ہیں، جن شاعروں کی نظمیں اس مجموعے میں جدید شاعری کی کامیابی کا ثبوت فراہم کرتی ہیں، وہ نام یہ ہیں۔

باقر مہدی، براج کومل، بشر نواز، عادل منصوری، شہاب جعفری، زبیر رضوی، شہریار، عزیز قیسی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، کمار پاشی، محمد علوی، محمود ایاز، مخمور سعیدی، وزیر آغا اور ندا فاضلی۔

ان شاعروں کی نظمیں ان کی بہت نمائندہ نظمیں نہیں، مگر اچھی ضرور ہیں۔ ان میں سے کئی شعرا اس کے مستحق تھے کہ ان کی ایک سے زیادہ نظمیں شامل انتخاب کی جاتیں تاکہ اچھی شاعری کے زیادہ اچھے نمونے سامنے آتے۔ ان کے علاوہ بھی کچھ شعرا انتخاب میں جگہ پانے کے بجا طور پر حقدار تھے۔ جیسے مغنی تبسم، منظر سلیم۔ شفیق فاطمہ شعری، ساجدہ زیدی، اور زاہدہ زیدی۔

جدید تر شاعروں کی نظمیں بھی اس لحاظ سے کامیاب ہیں کہ یہ ان کے مستقبل کے امکانات کی نشاندہی کرتی ہیں امید کرنی چاہیے کہ فنی پختگی، رچاؤ اور تجربہ و احساس کی وضاحت کے ساتھ ان کی آوازیں بھی جلد ہی اپنی انفرادیت کو پالیں گی۔

اب تک جو کچھ کہا گیا ہے، اس کا تر حصہ نظموں سے متعلق تھا اگرچہ جدید شاعری کے مختلف رجحانات کے تجزیے کے سلسلے میں غزل کے اہم میلانات اور نمائندوں کا بھی ذکر آیا ہے۔ لیکن آخر میں اس بات کی ضرورت ہے کہ مختصر طور پر ہی، کچھ اور باتیں غزل کے سلسلے میں بھی کی جائیں۔ "نئے نام" میں غزلوں کا انتخاب بھی بہت نمائندہ نہیں لیکن بیشتر غزلیں جدید غزل کے لہجے، مزاج، موضوعات اور نئے محاورے کی بڑی حد تک ترجمانی کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں ابرار اعظمی، بشیر بدر، پرکاش فکری، بلراج کومل، اشک، عادل منصوری، زبیر رضوی، سلطان اختر، شمیم حنفی، شہاب جعفری، شہریار، شہزاد احمد، صبا جائسی، فضیل جعفری، محمد علوی، مدحت الاختر کی غزلیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ ان میں سے کچھ شعرا کا مخصوص میدان ہی غزل ہے (جیسے بشیر بدر) ضرورت اس بات کی تھی کہ ایسے شاعروں کا انتخاب زیادہ نمائندہ ہوتا۔ یہ تمام غزلیں غزل کے نئے لہجے کی نشاندہی کرتی ہیں، مگر غزل کے نئے لہجے کا سراغ نوکلاسیکی رجحان (ناصر کاظمی، سلیم احمد،

خلیل الرحمان اعظمی) کے نمائندوں سے ہٹ کر لگانا دشوار ہے پاکستان کے جدید شعرا میں اچھی نئی غزل کہنے والوں کی بڑی تعداد ہے ان میں سے کچھ شعرا کی شمولیت سے غزلوں کا حصہ زیادہ جامع ہو سکتا تھا۔ مثلاً ظفر اقبال، احمد مشتاق، شکیب جلالی، احمد فراز اور دوسرے بہت سے شاعر۔ جدید غزل میں سابق دور کی غزلوں کے مقابلے میں جو فنی رچاؤ، قدیم روایت کی بازیافت، علایم کی توسیع اور کلاسیکی لب و لہجہ ملتا ہے اس پر اگر کوئی توجہ کی جائے تو جدید شاعری کے مخالفین کا یہ اعتراض کہ جدید شاعر روایت سے بے بہرہ اور منحرف ہیں، بہت ہی بے جان معلوم ہونے لگتا ہے۔

باوجود انتخاب کے سلسلے میں کچھ فروگزاشتوں اور جدید تر دور کے شعرا پر زور دینے کے "نئے نام" جدید شاعری کی جو تصویر دکھاتا ہے، وہ اردو شاعری کے حال اور مستقبل کے امکانات کی امید افزا تصویر ہے۔ اس مجموعے کی بیشتر تخلیقات جدید شاعری کے معترضین اور متعصب ناقدین کے اُن مفروضوں کی تردید کرتی ہیں جن پر اس مخالفانہ تنقید کی عمارت کھڑی کی گئی ہے۔ اس مجموعے کی اکثر تخلیقات میں فرد اور سماج کے صحت مند رشتے کے عرفان کے ساتھ انفرادیت کی اہمیت کا احساس ملتا ہے۔ اس کے ساتھ نئے معانی کی تلاش میں اسالیب اور لہجوں کے تنوع کی اتنی مثالیں موجود ہیں کہ اگر معترض دو چار مہمل شعرا پر ہی اپنے تعصب کی نظر کو روک نہ دے تو اُسے ذوق کی تسکین کا وافر سامان مل جائے گا۔ اس مجموعے کی نئی تخلیقات سیاسی اور سماجی مسائل پر مبنی ہیں اور ان مسائل کو جامۂ شعر پہنانے کا انداز خالص سیاسی اور سماجی یا مقصدی شاعری سے زیادہ بامعنی، فنکارانہ اور پختہ ہے۔ پچھلے دور کی شاعری میں، لہجے اور آوازوں میں جو یکسانیت پیدا ہو گئی تھی اسے دیکھتے ہوئے اس دور کے تخلیقی شاعروں کے یہاں جو تنوع، لہجوں اور اسالیب کا جو اختلاف ملتا ہے وہ ہماری شاعری کی وسعت و ارتقا کا ثبوت ہے۔ تقلیدی شاعروں کی ہر دور میں اکثریت ہوتی ہے۔ ہر نظم یا غزل تجربے کا نتیجہ نہیں ہوتی، اس لیے کمزور مثالوں کو سامنے رکھ کر جدید شاعری پر سطحی اعتراضات کرنا خود اپنی زبان و ادب کے ساتھ زیادتی ہے۔ جدید شاعری

شاعری کی نفی نہیں یا چند گم راہ اور انتہا پسند نا پختہ و نو مشق نوجوانوں کے شوقِ اظہار شہرت طلبی اور سنسنی خیزی کا اشتہار نہیں بلکہ فکر و نظر کے نئے زاویوں اور حیات و کائنات کے نئے رشتوں کی آگہی اور الفاظ و علایم کے نئے تلازموں کی بازیافت کا ایک ایسا فطری اور ارتقاء پذیر عمل ہے۔ جو ماضی کے ورثے، حال کی عالمی ادبی فکری تحریکوں اور مستقبل کے امکانات پر گہری نظر رکھتا ہے۔

"نئے نام" ایک اہم انتخاب ہو اس کے نمائندہ یا غیر نمائندہ ہونے پر تو بحث کی جا سکتی ہے لیکن جدید شاعری کی بحثوں میں اسے نظر انداز کرنا اس وقت ناممکن ہو ہندستان میں یہ جدید شاعری کا پہلا انتخاب ہو۔ اس لیے اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ یہ ہر پہلو سے مکمل اور جامع ہوگا، قرینِ انصاف نہیں۔ جدید شاعری کے سلسلے میں اس انتخاب کو اگلے کئی برس تک ایک تاریخی دستاویز کی حیثیت حاصل رہے گی۔ شمس الرحمٰن اور حامد حسین نے اس انتخاب کے توسط سے جدید شاعری پر بحث کے جو دروازے کھولے ہیں وہ جدید شاعروں کو خود تنقیدی کی اور ادب کے باذوق و باشعور قارئین کو ہمدردانہ غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔

(۶۸ء)

تیسرا حصّہ

تنقیدی مُطالعے

غالب کا فکری پس منظر

غالب نے دیباچہ کلیاتِ فارسی میں یہ آرزو کی تھی کہ "یا رب! میرے بعد ایک ایسا شخص پیدا کر دے جو یہ جان سکے کہ میری شاعری کا ایوان کس قدر بلند ہے اور میری کمندِ فکر کی رسائی کہاں تک ہے۔"

غالب کی یہ تمنا اس طرح پوری ہوئی کہ "یادگارِ غالب" سے غالب شناسی کی جو ابتدا ہوئی تو یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ بجنوری نے تو یہاں تک مبالغہ کیا کہ غالب کے دیوان کو وید مقدس کے ساتھ رکھ کر اسے الہام کا درجہ دیدیا۔ یہی نہیں بلکہ دنیا کے اکثر عظیم المرتبت شعرا کا غالب سے موازنہ کر کے بجز ایک گیٹے کے سب کو غالب سے فروتر بھی قرار دیا۔ غالب کی عظمت اس میں نہیں کہ انھیں دنیا کے ایسے شاعروں سے جن کا میدان غالب کی تنگنائے غزل سے کہیں زیادہ وسیع تھا ٹکرا کر پست ثابت کیا جائے۔ غالب کی عظمت کا پیمانہ ہومر، ورجل، ڈانٹے، گوئٹے، شکسپیر، فردوسی، رومی، سعدی، حافظ، کالیداس، میر، سب سے جدا ہو۔ غالب کی عظمت یہ ہو کہ وہ ان سب سے جدا ہوتے ہوئے بھی اور ان سب کی عظمتِ فکر کے باوجود عظیم شاعر ہیں۔

بجنوری کی "محاسنِ کلامِ غالب" اور یگانہ کی "غالب شکن" دو انتہائیں ہیں۔ بجنوری کی مبالغہ آمیز تاثراتی تنقید اگرچہ جدید معیاروں پر پوری نہیں اترتی، مگر یہ غالب کی شاعرانہ عظمت کو عالمی معیاروں سے سمجھنے کی پہلی کوشش تھی۔ یگانہ کی غالب شکنی سے غالب بت کا

بت تو کیا ٹوٹتا، خود یگانہ کا آرٹ مجروح ہوا۔ مگر اس کا بھی ایک مثبت اثر یہ ضرور ہوا کہ غالب پرستی اور غالب کے اسلوب کی مصنوعی تقلید کے خطرات کا اندازہ ہو سکا۔ اس افراط و تفریط کے درمیان غالب پر بہت کام ہوا ہے۔ اب "غالبیات" تنقید و تحقیق کی ایک مستقل بالذات شاخ بن گئی ہے۔ غالب کی عظمت کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہو سکتا ہے کہ غالب کی زندگی خاندان، مذہب، تلامذہ اور نہ جانے کتنے ہی فروعی موضوعات پر تحقیق کرنے والے ادب کے اس کاخ بلند کے نچلے گوشوں میں جگہ پا گئے، جس کی بلندی میں غالب کی فکرِ رسا نے زندگی بھر سعی کی تھی اور آج غالبیات کے حاشیہ نشینوں کے نام بھی اکابرِ نقد و تحقیق میں شمار کیے جانے لگے ہیں۔

غالب کے سلسلے میں اب تک جتنی بھی اور جیسی بھی تحقیق ہوئی ہے، وہ قابل قدر ہے اس لیے کہ بعض فروعی گوشوں کے روشنی میں آنے سے بھی غالب کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ لیکن غالب کا فکر و فن جس طرح کی تحقیق و تنقید کا متقاضی ہے، ویسا کام اب بھی تشنۂ تکمیل ہے۔ اگرچہ یہ بات سخن گسترانہ سمجھی جائے گی مگر غالبیات سے متعلق ادب کے مطالعے کے بعد، مجھے یہ کہنے میں باک محسوس نہیں ہوتا کہ اس کا بیشتر حصہ غالب شناسی میں ہماری بہت کم مدد کرتا ہے۔ غالب کو ہندوستان کے شعرا میں جو منفرد مقام حاصل ہے، اس کا احساس تو عام ہے، مگر عرفان عام نہیں۔ غالب کو اس وقت جو ہمہ گیر مقبولیت حاصل ہے، اس کا سبب یہ نہیں کہ لوگ عام طور سے غالب کے کلام کی گہرائی اور ان کی فکر کی گہرائی کو بخوبی سمجھتے ہیں، بلکہ اس کا راز یہ ہے کہ بعض اسباب کی بنا پر بیسویں صدی میں آہستہ آہستہ غالب پرستی فیشن بن گئی۔ غالب کو اپنے زمانے سے ناقدر شناسی کا لاکھ شکوہ ہو، مگر غالب کی طرفداری اب سخن فہمی کا معیار سمجھی جانے لگی ہے۔

غالب کے کلام کو کئی سطحوں پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لیے ہر شخص بقدرِ ذوق و تعلیم ان کو سمجھتا اور پسند کرتا ہے۔ بیشتر لوگ ان کے سہلِ ممتنع اور عام فہم اشعار اور غزلوں ہی کو معیار مانتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کو قبولیتِ عام کی سند ایسے ہی کلام کی وجہ سے ملی

مگر غالب کا حقیقی رنگ، جہاں وہ فکر کی انتہائی بلندیوں پر پرواز کرتے ہیں، آج تک نہ صرف تعلیم یافتہ عوام بلکہ ستکہ بند نقادوں کے لیے بھی۔ ایک نادیدہ دنیا کی حیثیت رکھتا ہے۔ خود غالب نے اپنے زمانے کے مذاقِ سخن سے خوف زدہ ہو کر، اور اُس زمانے کے اربابِ نقد و نظر کی محدود بصیرت پر غلط اعتبار کر کے اپنے ابتدائی اشعار کا بڑا حصہ انتخاب کرتے ہوئے دیوان سے خارج کر دیا تھا۔ یہ کلام، جو بعد میں نسخۂ حمیدیہ کی صورت میں سامنے آیا، ۲۵ برس کی عمر تک کا کلام ہو۔ غالب کی انفرادیت اور عظمت کو سمجھنا ہو تو ان اشعار کو چیستان سمجھ کر نظر انداز کرنا، تنقید کے ساتھ بھی ظلم ہو گا اور غالب کے ساتھ بھی۔ ان اشعار میں جہاں غالب کے منفرد اسلوب کے تشکیلی مدارج ملتے ہیں، وہیں غالب کی عظمتِ فکر کا بھی احساس ہوتا ہے۔ غالب کے فنی مطالعے کے لیے اس شاعری کا مطالعہ ضروری ہے۔ ان کی فکری عظمت کو پہچاننے کے لیے اس دور کا کلام بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

غالب نے اپنی عظمت کے لیے فارسی شاعری کو معیار ٹھہرانے کی زندگی بھر کوشش کی حالی، جو غالب کے پہلے مستند نقاد ہیں، اور جو غالب شناسی میں اولیت کا درجہ رکھتے ہیں، یادگار میں اس بات کے شکوہ سنج ہیں کہ غالب کی عظمت کا اصل راز ان کی فارسی شاعری میں ہو جسے سمجھنے والے اب نہیں رہے۔ اس طرح حالی نے بھی غالب کی اردو شاعری کو فارسی شاعری سے ہلکا مان لیا ہے۔ ان کی ساری کوشش اس بات میں صرف ہوئی کہ وہ کسی طرح غالب کو ان کے پیشرو فارسی گو شعرائے ہند بیدل، ظہوری، عرفی اور نظیری وغیرہ کا ہم مرتبہ منوا سکیں۔ یہ مسئلہ حالی کی مخلصانہ کوشش کے باوجود اربابِ ذوق و نظر کے نزدیک آج تک متنازع فیہ ہے۔ لیکن ایک بات جس میں کوئی اختلاف ممکن نہیں، غالب کی اردو شاعری کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ اسی شاعری نے قبولیتِ عام کی سند کے ساتھ غالب کو وہ عظمت بھی بخشی۔

جہاں تک فنی دروبست اور استادانہ کمال کا تعلق ہے، اردو زبان میں اور اساتذہ سخن کے نام بھی لیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً میر، سودا، آتش، ناسخ اور ذوق و مومن فنی لحاظ سے غالب کے مقابلے میں کسی طرح فروتر نہیں۔ غالب اپنے پیش روؤں اور معاصرین کے شریک

غالب اس لیے قرار دیے جا سکتے ہیں کہ ان کے یہاں فنی کمال کے ساتھ وہ فکری گہرائی بھی ملتی ہے جو ان سے پہلے بھی نایاب تھی اور ان کے بعد بھی اردو شاعری میں فکر و فن کا یہ خلاقانہ امتزاج اس تکمیل کے ساتھ کسی ایک قالب میں جلوہ گر نہ ہو سکا۔

اس سلسلے میں غالب کے ساتھ ایک اور نام لیا جا سکتا ہے۔ اور وہ اقبال کا نام ہے۔ اقبال بڑے فن کار بھی تھے اور مفکر بھی۔ ان کے یہاں بھی فکر و فن کا امتزاج اس سطح پر ملتا ہے کہ انھیں دنیا کے بڑے شاعروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ اقبال کو ایک حلقے نے تو فکر کی حیثیت سے اتنا بڑا درجہ دیا کہ ان کے فن کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں۔ میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ اگر اقبال بڑے شاعر نہ ہوتے تو ان کی فکری حیثیت پر بھی اتنی توجہ نہ ہوتی جتنی آج کی جا رہی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اقبال کی فکر کئی اسلامی اور غیر اسلامی، مشرقی اور مغربی فلسفوں سے بڑی حد تک ماخوذ ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کئی بظاہر متضاد اور مختلف فکری دھاروں کو ایسی نظم و ترتیب کے ساتھ آمیز کر دیا کہ ان کا فلسفہ مشرق و مغرب میں فکر کی ایک نئی جہت کا نشان بن گیا۔ اقبال مشرقی و مغربی فلسفوں کے طالب علم بھی تھے اور عالم بھی، محقق بھی تھے اور عارف بھی۔ انھوں نے اپنے علمی سرمایے سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ ان کی نظر علوم کی دنیا میں بہت وسیع تھی۔ اس علم اور فکر سے انھوں نے شاعری میں بہت بڑا کام لیا ہے۔ لیکن آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو ان کی فکر سے نہ صرف اختلافات رکھتے ہیں، اور اس کے بڑے حصے کو رد کر دیتے ہیں بلکہ اسے بڑی حد تک ماخوذ بھی سمجھتے ہیں۔ اس کے باوجود اقبال کی شاعرانہ عظمت کے منکروں کی تعداد بہت تھوڑی نکلے گی۔ اقبال کی شاعری کو ان کی فکر نے گہرائی اور بلندی، عظمت اور ہمہ گیری ضرور دی۔ مگر ان کی فکر کو توجہ کے قابل ان کی شاعری ہی نے بنایا۔ غالب کا معاملہ اقبال سے مختلف ہے۔ غالب کی فکری عظمت کو ان کی شاعری سے الگ کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اس لیے کہ ان کے یہاں اقبال کی طرح مستقل و منضبط فلسفوں کا عمل دخل نہیں، بلکہ ایک سوچنے والا ذہن ہے اور اس ذہن کا اظہار صرف شاعری میں ہوا ہے، اس سے علاحدہ نہیں۔ اقبال کے یہاں فلسفہ شعر

بنتا ہے اور غالب کے یہاں خود شاعری فکر بن جاتی ہے۔

فکری لحاظ سے اقبال اپنے پیشرو اور معاصر فلسفیوں سے متاثر نظر آتے ہیں۔ لیکن غالب فکر کے میدان میں بھی اتنے ہی منفرد ہیں جتنی ان کی شاعری۔ غالب فلسفی نہ تھے۔ ان کے یہاں صرف وہ تفلسف ملتا ہے جو فلسفے کا جوہر ہے۔ ان کے یہاں ماخوذ فلسفے نہیں، بلکہ ان کی فکر کا مصدر ان کی اپنی ذات اور تجربات ہیں۔ غالب سے پہلے بھی اردو میں فکری شاعری کے عناصر ملتے ہیں۔ درد تو صاحب علم اور صوفی شاعر تھے ہی، میر کے یہاں بھی اگر نکتہ رسی سے انتخاب کیا جائے تو فکری اشعار کا قابل قدر سرمایہ مل جائے گا۔ لیکن غالب کی فکر اور ان سے پہلے کی فکر میں بنیادی فرق ہے۔ فارسی سے اردو کو فکر کی جو شعری روایت ملی وہ بڑی حد تک تصوف کی مرہون منت تھی۔ اردو کی فکری شاعری نظریات تصوف ہی کے چراغوں سے اپنا چراغ روشن کیے رہی۔ یہ فکر متعین ہوتے ہوئے بھی روایت کی اسیر تھی اور انفرادی لے رکھتے ہوئے بھی اپنے عہد کے اجتماعی میلان سے جداگانہ حیثیت نہ رکھتی تھی۔ آزاد خیالی، وسیع المشربی، روایت شکنی، انسان دوستی، جاہ و ثروت سے بے نیازی، صداقت کو خواہ وہ کسی لباس میں ہو قبول کرنے کا رجحان تصوف کی وسیع تر روایت ہی کی توسیع ہے۔ غالب نے بھی اس روایت کا اثر قبول کیا۔ وہ تصوف کے وحدت الوجودی تصور سے بڑی حد تک متاثر تھے، مگر ان کے یہاں یہ اثرات ایک نئی فکری روایت کی تشکیل کے عناصر بن گئے۔ ان اثرات کو اپنی شخصیت یعنی دل و دماغ کی پوری توانائی کی آگ میں تپا کر غالب نے جس روایت کی طرح ڈالی وہ انھیں قدیم سے جدا کر کے جدید کا پیشرو بنا دیتی ہے۔ اسی لیے غالب کے متعلق یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ قدیم و جدید کی ایسی درمیانی کڑی ہیں جسے توڑ دیا جائے تو نہ قدیم روایات کا نقطۂ عروج نظر آ سکتا ہے، نہ جدید کا عرفان نصیب ہو سکتا ہے۔ غالب قدیم اور جدید ادوار کے درمیان صراط کا وہ پل ہیں جس سے سلامت گزرنا بہت دشوار سہی، مگر اس راہ سے آشنا ہوئے بغیر قدیم و جدید دونوں کا عرفان ناممکن ہے۔

اگر غالب نہ ہوتے تو اقبال کی شاعری کو بھی وہ زبان نہ ملتی، جسے غالب نے بنایا سنوارا تھا۔ اور یہی نہیں بلکہ ترقی پسند شاعری اور آج کی جدید شاعری بھی اپنی روایات سے کٹ کر بے معنی ہو جاتی۔ غالب نے شاعری کو فکر کی زبان دی۔ اور غالب کی فکر نے شاعری کو مستقبل کے بعید امکانات سے روشناس کیا۔

اس مقام پر میں غالب اور اقبال کے ایک اور اہم فرق کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ اقبال کو غالب کے بعد کا زمانہ ملا، وہ مغربی علوم و نظریات، جن سے غالب کی واقفیت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، اقبال کے لیے حرفِ آشنا بن چکے تھے۔ اقبال نے فکر کے وہ دروازے کھلتے اور وہ میدان تسخیر ہوتے بھی دیکھے، جنھیں غالب محض تخیل کی نظر سے مبہم طور پر دیکھ سکتے تھے۔ اس کے باوجود غالب کا فکری رویہ اقبال کی بہ نسبت ہمیں زیادہ قریب کا نظر آتا ہے۔ اقبال کے کلام کا ایک حصّہ جو ہنگامی موضوعات و مسایل اور عصری میلانات کا ترجمان ہے، اور جس پر اقبال کی مخصوص فکر کی چھاپ ہے، آج بڑی حد تک ناقابلِ قبول ہو چکا ہے۔ قدامتِ زمانی کے باوجود غالب آج بھی پورے کے پورے قابلِ قبول ہیں۔ اس عقدے کو حل کرنے ہی میں ہمیں غالب کی فکری عظمت کا سراغ مل سکتا ہے۔ اقبال مخصوص تصورات رکھتے تھے اور مخصوص فلسفوں یا فلسفے کے مبلغ تھے۔ مخصوص تصورات اور مخصوص فلسفے محدود بھی ہوتے ہیں۔ غالب کی فکر میں ہمیں ایسے مخصوص تصورات و نظریات نہیں ملتے جن کی حد بندی کی جا سکے، کیوں کہ انھوں نے فلسفے کو شاعری بنانے کی کوشش نہیں کی۔ بلکہ ان کی شاعری، جو ان کے انفرادی تجربات کا اظہار تھی، خود ایک نیا فکری میلان بن گئی۔ یہ میلان آج بھی ہماری ذہنی، روحانی اور جذباتی زندگی میں جاری و ساری ہے۔ مخصوص و منضبط فلسفے تو اپنی شکلیں بدلتے اور کچھ عرصے کے بعد منسوخ ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن فکر کا وہ جوہر جو شاعر کو افلاطون کے الفاظ میں تمام زمان و مکان کا "من حیث الکل ناظر" بنا دیتا ہے۔ ایک ایسی مستقل حقیقت ہو جو ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتا رہتا ہے۔ غالب کے یہاں فکر کا وہی جوہر ملتا ہے غالب نے

کا مشعلہ آج کے فانوسوں میں بھی ضیا بار نظر آرہا ہے۔ اس لیے دوسرے تمام شاعروں سے زیادہ ہمیں غالب آج بھی اپنے تجربات میں شریک اور ان کے ترجمان نظر آتے ہیں، غالب کی شاعری کا عرفان عام نہ ہونے کے باوجود ان کی ہمہ گیر مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی ہو کہ ان کا ذہنی رویہ بڑی حد تک جدید طرزِ فکر و احساس سے ہم آہنگ ہو۔

غالب غزل کے شاعر تھے۔ غزل یوں بھی ہنگامی مسائل موضوعات کو کلیوں . . . (UNIVERSALS) کی شکل دیدیتی ہے۔ غزل میں اپنے عہد کے مزاج اور فکر کی روح تو سمٹ سکتی ہو مگر اس کی جزئیات اور تمام پہلو منعکس نہیں ہوسکتے۔ غزل کے اوراقِ مصوّر میں ایک عہد کا پیکر تو نظر آسکتا ہے مگر اس پیکر کے تمام خطوط اور تفصیلات مبہم ہی رہتی ہیں۔ غزل کی اس کمی نے، ایک طرف تو غالب کی فکر کے اظہار کو تنگ پیمانوں میں قید کیا جس کا ثبوت ان کے ابتدائی کلام کی ایسی مثالوں میں ملتا ہو جہاں غزل کے علایم و رموز، استعارات و تمثالات دو مصرعوں کے حدود میں فکرِ غالب کی تندیِ صہبا سے ترشتے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کے بعد جب غزل کے آرٹ پر وہ خلاقانہ قدرت حاصل ہو گئی جو لفظ لفظ کو مروجہ معانی سے ہٹ کر گنجینۂ معنی کا طلسم بنا دیتی ہے تو غزل کی یہی کمی غالب کی بڑائی بن گئی۔ ان کے اپنے واردات اور ان کے زمانے کے مسایل غزل کی زبان پا کر حدیثِ دیگراں ہی نہیں بنے، بلکہ حدیثِ انسانیت بھی بن گئے۔ غزل کی زبان اور مزاج کا یہ اتنا کمال نہیں جتنا غالب کا کمال ہے۔ یہیں زبان و بیان کے روایتی اساتذہ کا آرٹ کمالِ فنِ غالب کے سامنے دھواں بن کر اڑ جاتا ہے۔ غالب اپنے فن میں بھی، فکر کی طرح روایت کے تابع نہیں، بلکہ اس سے آزاد اور بلند نظر آتے ہیں۔ ان کا روایت سے انحراف ایک نئی مگر زیادہ معنی خیز، اور عہد آفریں روایت کا آغاز بن جاتا ہے۔

غالب کی شاعری میں جو ذہن ملتا ہے وہ کسی مخصوص منضبط یا مستقل نظامِ حیات و کائنات کا پابند ہونے کے ساتھ حال کا بھی اسیر نہیں۔ یہ ذہن ایک خاص زمانے کی پیداوار ضرور ہے اور اس پر بعض قدیم نظام ہائے فکر کی پرچھائیاں بھی پڑی ہیں مگر مجموعی طور پر یہ ایک ناآسودہ

(Non-committed) ذہن ہے جس کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی ارتیابیت (تشکیک) ہو۔ غالب با وجود وحدت الوجودی فکر کا کلمہ پڑھنے کے مشکک ہی رہے۔ غالب صوفی نہ تھے لیکن علم تصوف سے باہر ضرور تھے۔ اس کے شواہد ان کی سوانح میں بھی ملتے ہیں اور خطوط میں بھی۔ غالب کی آزاد خیالی اور رجب شکنی تصوف ہی کی مرہون منت ہیں۔ لیکن یہ نہ بھولنا چاہئے کہ وہ "بادہ خوار" بھی تھے۔ ان کا بادہ تصوف کی شراب معرفت ہی نہیں، کچھ اور بھی ہے۔ یہ زندگی کا عرفان ہے۔ انھوں نے تصوف سے وہ کام لیا جو اس سے پہلے کوئی اور شاعر نہ لے سکا تھا۔ غالب کے تصوف کو محض روایتی نہیں سمجھنا چاہیئے، اور نہ ان کے تصوفانہ مضامین کو محض پابندی رسم زمانہ کہہ کر ٹالنا چاہیئے۔ ان کے یہاں روایتی مضامین بھی کہیں کہیں ضرور مل جائیں گے اور تصوف کے ایسے عناصر بھی جو ان کے احساس کا حصہ نہ بن سکے، لیکن بیشتر مقامات پر ان کے متصوفانہ اشعار میں بھی احساس کی آنچ اور جذبے کی رو ملتی ہے۔ اگر غالب وحدت الوجود کو سنجیدگی اور خلوص سے نہ مانتے ہوتے تو ایسے اشعار میں جذبہ احساس کی آمیزش نہ ہوتی۔

غالب کے یہاں حیات و کائنات کا جو تصور ملتا ہے اس کے دو عناصر ہیں تصوف کا وحدت الوجودی نظریہ اور ان کی صحت مند تشکیک۔ عام طور سے ان دو عناصر کو علیحدہ اور مستقل بالذات ہی نہیں بلکہ شاید متضاد رجحانات سمجھا جائے۔ مگر میں ان دونوں چیزوں کو غالب کے یہاں ایک دوسرے کا تکملہ و لازمہ سمجھتا ہوں۔ غالب کے فکری مزاج کی بنیادی خصوصیت اور انفرادیت ان دونوں کو الگ الگ ماننے سے سمجھ میں نہیں آسکتی۔ بلکہ ان دونوں کو ایک ہی تعمیر کے دو پہلو ماننے سے واضح ہو سکتی ہے۔

غالب کے عہد میں تصوف کو مروجہ روایت کی حیثیت حاصل تھی اور شعرا اس روایت کو "برائے شعر گفتن" اپنانا ضروری سمجھتے تھے۔ مغلیہ سلطنت کے انحطاط کے ساتھ زندگی کا پورا نظام متزلزل ہو چکا تھا۔ پرانی اقدار حیات ٹوٹ رہی تھیں، جان و مال اور عزت و آبرو کے ساتھ ایمان کی سلامتی بھی خطرہ میں تھی۔ دنیا کی بے ثباتی ہی نہیں بلکہ بہت سے تصورات

کی بے بنیادی اور بہت سے عقاید کی بے اعتباری بھی روشن ہو رہی تھی۔ ایسے میں ایمان کے تحفظ اور روحانی سکون کی تلاش میں تصوف کی خلوتِ نفس انسی دعوتِ عرفان بن کر سامنے آئی جہاں اپنے بکھرتے ہوئے وجود کو سمیٹ کر یکجا کرنا نسبتاً سہل تھا۔ تصوف ابتدا سے بیرون کی طرف سے چشم پوشی اور اندرون کی طرف متوجہ ہونے سے عبارت رہا ہے۔ اسلام کے ابتدائی دورِ ملوکیت میں دیندار بزرگوں نے سیاست سے کنارہ کشی کر کے تصوف ہی کے دامن میں پناہ لی تھی۔ بعد کے سیاسی خلفشار اور سلطنتوں کے زوال کے ساتھ تہذیبی بحرانوں نے اس رجحان کو مضبوط کیا۔ ہندستان میں تصوف کا دورِ عروج تو وہ عبوری دور تھا جب مسلمان اس ملک میں آ کر فاتحانہ آباد ہو رہے تھے، یا پھر مغلیہ سلطنت کے زوال کا زمانہ جب کئی صدیوں کی بڑے جتن سے بچھائی ہوئی بساط الٹی جا رہی تھی۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں تصوف کے مباحث، نئے نئے متصوفانہ نظریے، اور ان کی عوام گیر مقبولیت ایک طرف تو ایمان و اسلام کو نئی قوتوں کے خطرے سے بچانے کا ذریعہ تھے، دوسری طرف روحانی سکون کی تلاش کا وسیلہ۔ میر، مظہر جانِ جاناں، درد اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں جس نے اس دور کے اکابر صوفیا اور علمائے دین کو جنم دیا۔ غالب کا عہد بھی اسی سلسلے سے منسلک، بلکہ اس کی آخری کڑی تھا۔ ہمیں غالب کے یہاں کہیں کہیں جو موضوعیت ...... (subjectivism) ملتی ہے، وہ دراصل تصوف کی دروں بینی کا نتیجہ ہے برکلے کی طرح مادی دنیا کے وجود کا انکار نہیں۔ بلکہ اس موضوعیت کو عینی فلسفے کے ...... (SUBJECTIVISM) کے بجائے وجودیت کی دروں بینی (subjectivity) کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ابن عربی اور کرکے گارڈ (Kierkegaard) کے ذہنی رویے میں بالخصوص اور صوفیا کے یہاں بالعموم وجودیت کی فکر سے جو مماثلت ملتی ہے اس کا ایک سبب تو یہی دروں بینی (subjectivity) ہے، دوسرے صوفیا اور وجودیئن (Existentialism) دونوں کے یہاں براہِ راست شخصی تجربے کو بنیاد بنا کر، وجود کا من حیث الکل عرفان حاصل کرنے کا رجحان بھی قدرِ مشترک کی

حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کا شعورِ زیست وجود کی دہشت اور کرب کی آگہی بھی ہے اور انسانی وجود کا اثبات بھی۔ یہ خصوصیت متصوفانہ طرزِ احساس ہی کا نتیجہ ہے۔ غالب کے یہاں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جو حیات و کائنات کی بے معنویت کو آشکار بھی کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان کا اثبات بھی کرتے ہیں۔ غالب اس بے معنویت کو اپنے دل و دماغ کی مدد سے معنویت میں بدلنے کی حسرت کا اظہار کرتے بھی نظر آتے ہیں۔ اگر اس نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ صوفیا بھی کائنات کے وجود کو بے اعتبار ہی نہیں بلکہ ایک حد تک بے معنی بھی سمجھتے ہیں۔ اسی کے ساتھ صوفیا کائنات کی نفی نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک کائنات کو "قربتِ حق" یا وحدت الوجود سے بامعنی بنایا جا سکتا ہے۔ غالب متصوفانہ طرزِ فکر رکھتے ہوئے بھی شاید یہاں صوفیا سے اتنا اختلاف ضرور کرتے ہیں کہ وہ کائنات کو انسانی ذہن اور اس کی تخلیقی کاوش سے بامعنی بنانا چاہتے ہیں۔ ان مماثلتوں کی بنیاد پر میں یہ عرض کرنے کی جرأت کروں گا کہ وجودی فکر کے عناصر کا سراغ بھی اگر غالب کے یہاں ملتا ہے تو تصوف ہی کی وساطت سے۔[1]

غالب کے لیے تصوف ایک فعال نظریہ ہے۔ انھوں نے تصوف کو صرف حقیقت سے چشم پوشی، زندگی کی بے اعتباری سے نجات اور نئی قوتوں کے مقابلے سے فرار کے طور پر قبول نہیں کیا۔ بلکہ وحدت الوجودی تصور کو اس لیے قبول کیا کہ اس میں حقیقت سے ہم آہنگ ہونے اور زندگی کو جیسی وہ ہے، اسی طرح قبول کرنے کی اور نئی قوتوں اور تصورات کو جذب کرنے کی صلاحیت دوسرے تمام مروجہ تصورات و نظریات سے زیادہ تھی۔

تصوف بالعموم اور وحدت الوجودی فکر بالخصوص علمائے ظاہر کی نظر میں صدیوں تک معتوب و مقہور رہے ہیں۔ صوفیا کا فقہا اور اربابِ اقتدار سے جھگڑا بھی بہت پرانا ہے

---

[1] میں نے اپنی کتاب "غالب کی فکر اور فکری سرچشمے" میں غالب کے یہاں وجودی فکر کے عناصر سے تفصیلی بحث کی ہے۔ یہاں اس مسئلے کی طرف صرف سرسری سا اشارہ ہی کیا گیا ہے۔

علماء شریعت کے احکام و ظواہر کو دین سمجھتے رہے ہیں جبکہ صوفیا شریعت کو محض لباس اور عرفانِ حقیقت کو دین کی روح مانتے رہے ہیں۔ اسی لیے وہ عرفان کو علم پر، وجدان کو عقل پر اور نظر کو خبر پر ترجیح دیتے آئے ہیں۔ بعض صوفیا نے شریعت کے آداب کی پابندی کو بھی رسمی اور ظاہری تکلف قرار دیا ہے، جو دوست کی حضوری اور قرب حاصل ہونے کے بعد ضروری نہیں رہتا۔ کچھ صوفیا ترکِ رسوم اور ترکِ نسب ہی نہیں بلکہ ترکِ مذہب کی بھی تلقین کرتے ہیں۔ ایک عظیم المرتبت صوفی کا قول ہے کہ صوفی کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ اسی لیے غالب نے کہا ہے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں، اجزائے ایماں ہو گئیں

صوفیا نے اس کے ساتھ رواداری اور انسان دوستی کا بھی وہ تصور پیش کیا جو قرونِ وسطیٰ کی عام تنگ نظری مذہبی تشدد اور عدم رواداری کو دیکھتے ہوئے انقلابی تصور ہے۔ اسی کے ساتھ انسان کی عظمت کو ماننے اور منوانے میں متصوفانہ شاعری نے سب سے بڑا کام کیا ہے۔ انسانی عظمت کے اس تصور کا نتیجہ ہے کہ صوفی شاعر خدا کے حضور گستاخ ہو کر بھی اپنی انا کا اثبات کرتا ہے۔ غالب کے یہاں وسیع النظری، رواداری اور انسانی عظمت کی انہی متصوفانہ روایات کی توسیع ہوئی ہے۔

غالب کا تصوف دنیاوی لذت پرستی کا مانع نہیں بلکہ محرک بن جاتا ہے۔ غالب کے لیے یہ کہنا کہ اُن کی آزاد مشربی اور لذت پرستی کو دیکھتے ہوئے تصوف سے اُن کی وابستگی روایتی اور رسمی معلوم ہوتی ہے، صحیح نہیں۔ اس طرح یہ بات بھی غلط ہے کہ غالب کی شیعیت تصوف کی روح کو قبول کرنے کے مغایر ہے۔ میر کے شیعہ ہونے میں تو کوئی کلام ہی نہیں ہو سکتا، لیکن وہ بھی صوفی تھے اور وحدت الوجودی تھے۔ تصوف دین قید اٹھا سکتا ہے تو فرقوں کی کمزور دیواروں کو بھی ڈھا سکتا ہے۔ ممکن ہو غالب کا تصوف خالص اسلامی معیار سے مذہبی نقطۂ نظر کے لیے قابلِ قبول نہ ہو۔ مگر تصوف کی زیادہ جامع اور ہمہ گیر تعریف کی حدود میں بہرحال سما سکتا ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب محض صوفی نہ تھے۔ تصوف ان کی فکر کا محض ایک

عنصر ہے، کُل فکر نہیں۔ اسی لیے وہ لوگ جو محض تصوف ہی کو معیار بنا کر غالبؔ کو بیدلؔ کا ناکام مقلد ثابت کرنے کی سعیِ نامستحسن کرتے ہیں، غلطی پر ہیں۔ بیدلؔ کی فکر کُل کی کُل تصوف کی زائیدہ تھی جبکہ غالبؔ کا دامِ تخیل تصوف کے علاوہ اور قوتوں سے بھی عبارت ہو۔ اسی لیے غالبؔ کی فکر بیدلؔ سے کمتر نہیں بلکہ وسیع تر ہے۔

غالبؔ نے تصوف کی روح سے پورا استفادہ کیا ہے لیکن اس کے انہی پہلوؤں کو لیا ہے جو اسے ایک جامد نظریے کی بجائے قوت و حرکت، عمل و تخلیق، احساس و عرفان اور انسان دوستی کی عظیم روایت بناتے ہیں۔ غالبؔ کی آزاد خیالی تصوف سے زادِ راہ ضرور مستعار لیتی ہے مگر وہ تصوف کے منازل سے کئی قدم آگے جاتی ہے۔ غالبؔ جنت کی حقیقت ہی میں شک نہیں کرتے بلکہ "کافر نتوانی شد ناچار مسلمان شو" بھی کہتے ہیں۔ وہ ایسے مسلمان تھے جو کبھی خود کو آدھا مسلمان کہتے تھے اور کبھی اپنے کفر (شک) کو ایمان کا ہم مرتبہ قرار دیتے تھے (نازم بہ کفرِ خود کہ بہ ایماں برابر است)۔ عرفیؔ نے کہا تھا ؎

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر
پروانہ چراغِ حرم و دیر ندارد

میرؔ صاحب نے فرمایا تھا ؎

میرؔ کے دین و مذہب کو تم پوچھتے کیا ہو، اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

غالبؔ نے دیر و حرم کو آئینۂ تکرارِ تمنا اور واماندگیِ شوق کی تراشی ہوئی پناہ گاہیں کہہ کر ان دونوں سے بہت آگے کی بات کہی ہے۔ غالبؔ کا جنون تیشے کی مدد لینے کو بھی گرفتگیِ خمارِ رسوم و قیود کا نام دیتا ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں تصوف یا مذہب کی جامد روایات خمارِ رسوم و قیود بنتی نظر آتی ہیں۔ غالبؔ کے عہد میں تصوف ہی زیادہ سے زیادہ آزادیِ فکر کی ضمانت دے سکتا تھا۔ اسی لیے غالبؔ نے وحدت الوجود کے نام پر اپنی گرمیِ رفتار کے لیے ایک پناہ گاہ تراش لی۔ اگر غالبؔ کا زمانہ آگے دیکھنے کی تاب رکھتا تو شاید وہ اس پناہ گاہ

کو بھی چھوڑ دیتے۔ غالب کے یہاں تصوف کے اثرات ہیں، مگر اس کے علاوہ جرأت فکر کے ایسے شواہد بھی ہیں جن کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی فکر میں سب سے اہم مقام ان کے تشکیکی رویے کو حاصل ہے۔

ایک روسی ادیب (ایل آر گور ڈن پولنسکایا، سوویت جائزہ ۲۵ فروری ۱۹۶۹ء) نے غالب کی فکر کا رشتہ شاہ ولی اللہ اور شاہ اسمٰعیل شہید کے اجتہاد سے ملانے کی جو کوشش کی ہے، وہ اس لیے درست نہیں کہ غالب کو دین سے وہ شغف نہیں تھا کہ وہ مومن کی طرح وہابی تحریک میں شامل ہو جاتے۔ غالب وہابیت کی تنگ نظری، تعصب اور تشدد کو کسی سطح پر قبول ہی نہیں کر سکتے تھے۔ ان میں وہ مذہبی جوش بھی نہیں تھا جو اس تحریک کو جہاد بالسیف کی طرف لے گیا۔ غالب زندگی بھر جہاد بالنفس میں مصروف رہے۔ ان کے نزدیک شاید جہاد کے مذہبی نعرے بے وقت کی راگنی سے زیادہ وقعت نہیں رکھتے تھے۔ غالب کا تصور مذہب تنگ ذہنی اور عدم رواداری سے کوسوں دور تھا۔ وہ طریق عربی کے پیرو ہونے کے باوجود عجمی نہاد تھے جو عقلیت اور تصوف کا سرچشمہ ہے۔ ان کا عجمی مزاج عقلیت اور تشکیک کو بھی تصوف سے آمیز کرنے کا سبب بنا۔ غالب کی فکر مذہبی تشددوں سے آزاد اور غیر متاثر رہی کیوں کہ ان کا تصوف یقین کا نہیں بلکہ تشکیک کا حلیف تھا۔ اس لیے اس میں ایمان کی گرمی نہیں شک کی روشنی ہے۔ تصوف کے ساتھ تشکیک کی آمیزش کوئی نئی چیز نہیں۔ اقبال نے فلسفہ عجم میں تصوف کی ابتدا اور اسکے نظریوں سے بحث کرتے ہوئے دو باتوں پر زور دیا ہے ایک تو یہ کہ تصوف آریائی (عجمی) مزاج کا سامی طرز فکر کے خلاف احتجاج تھا۔ دوسرے یہ کہ تصوف عقلیت کی تشکیک کا مذہبی سخت گیری کے خلاف ایک ردعمل تھا۔

یہ دونوں عوامل غالب کے یہاں بھی واضح طور پر ملتے ہیں۔ غالب کو عجمی مزاج سے جو وابستگی تھی، وہی انھیں تصوف کی طرف بھی لے گئی، یہی عجمیت ان کے یہاں تصوف اور تشکیک کی آمیزش کا بھی راز ہے۔

اقبال نے مشہور متشکک شاعر بشار ابن برد کو ابتدائی صوفی شاعروں میں بھی شمار

کیا ہے۔ اشاعرہ کے وسیلے سے ہی اقبال نے اسلام میں عقلیت پسندی کی روایت اور تشکیک کو بھی ایک دوسرے کا لازم و ملزوم مانا ہے۔ عقلیت نے غزالی ایسے عظیم مفکر کو بھی پہلے تشکیک ہی کے راستے پر ڈالا۔ وہ تشکیک کے راستے سے تصوف تک پہونچے اور اس منزل پر بھی انھوں نے عقل کی نارسائی کا تو اعتراف کیا مگر اس کی مکمل نفی نہیں کی۔ اقبال کے خیال اور غزالی کی مثال کو سامنے رکھا جائے تو تصوف، تشکیک اور عقلیت کے باہمی رشتے کو سمجھنے میں آسانی ہو گی۔ تصوف تشکیک اور عقلیت کی نفی کرتا ہے، مگر عرفانِ حقیقت میں ان راستوں سے گزرنا ضرور ہو۔ غالب چوں کہ صاحبِ کشف صوفی نہ تھے اور نہ انھوں نے صوفیوں کی طرح سلوک کی منازل قطع کیں، اس لیے نظریاتی سطح پر وہ تصوف کو کبھی بھی تشکیک اور عقلیت سے علٰحدہ نہ کر سکے۔ اس روشنی میں غالب کے تصوف اور تشکیک میں رشتہ جوڑنا آسان ہو جاتا ہے۔ غالب تعقل پسند بھی تھے۔ وہ تصوف کے وحدت الوجودی تصور کو قبول کرنے کے باوجود معاملاتِ علم و دنیا میں عقل ہی کو سب سے موثر حربہ مانتے رہے۔ غالب کے یہاں اقبال کے برخلاف عقل عشق یا جذبے پر مقدم نظر آتی ہے۔ اور یہ تعقل پسندی انھیں اس تشکیک کی طرف لے جاتی ہے جو صداقت کے، وجود اور علم کے امکان کی نفی نہیں، بلکہ اس کے حصول کا ذریعہ بنتی ہے۔ یہ صالح اور مثبت تشکیکی رویہ جس نے فلسفہ و سائنس اور سارے انسانی علوم کی تشکیل و ترقی میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ غالب کے یہاں قدیم سے انحراف اور جدید کی دریافت کا محرک بن کر ابھرتا ہے۔ غالب کے یہاں جو تعقل ہے وہ معتزلہ کی عقلیت پسندی سے بھی اپنا رشتہ رکھتا ہے، محض تصوف ہی کا حلقہ بگوش نہیں۔ غالب کی عجم پرستی نے بھی شاید غیر شعوری طور پر اس متصوفانہ رجحان اور عقلیت و تشکیک کو قبول کرنے پر اکسایا جو ساسانی مزاج کی شدت پسندی اور سخت گیری کے خلاف مذہب کے دائرے میں رہ کر بغاوت کا اظہار تھی۔

غالب کی شاعری میں دل کی جگہ بھی دماغ دھڑکتا دکھائی دیتا ہے، شاید کسی اور شاعر نے دماغ کا لفظ غزلوں میں اس طرح سے استعمال ہی نہیں کیا جیسے غالب نے تواتر کے ساتھ

کیا ہے۔ غالب اپنا سوچنے والا ذہن اور محسوس کرنے والا دل کسی قیمت پر بیچنے کو تیار نہیں۔ نہ مذہب کے ہاتھ، نہ جانِ دل آرا کے ہاتھ۔ اس لیے غالب کے عشق میں بھی وہ سپردگی نہیں ملتی جو "من تو شدم تو من شدی" کی منزل تک پہونچا دے۔ غالب کا دماغ انھیں اپنی انا کے اثبات پر اور اپنی انفرادیت کو حضورِ عشق بھی باقی رکھنے پر اکساتا ہے۔ اس لیے غالب کی شاعری میں معشوق کا کوئی مستقل پیکر نہیں ابھرتا۔ وہ معشوق کی زلفوں کو اپنے شانے پر بکھرا پاکر بھی دماغ ہی کا نشاط ڈھونڈتے ہیں۔

غالب منقولات پر ہمیشہ معقولات کو ترجیح دیتے رہے۔ وہ فلسفۂ و منطق کے گرویدہ بھی تھے اور اپنے عزیزوں اور شاگردوں کو بھی ان سے کسبِ فیض کرنے کی تلقین کرتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ مغربی علوم سے ناواقف ہونے کے باوجود وہ مغرب کے نئے ذہن کو قبول کرتے ہیں اپنے سے کم عمر معاصرین کے مقابلے میں زیادہ سرگرم نظر آتے ہیں (آئینِ اکبری پر غالب کی تقریظ دیکھیے) غالب کے یہاں ہمیں قدیم و جدید روایت اور بغاوت کی جو کشمکش نظر آتی ہے، وہ ان کی فکر میں صحت مند اور تعمیری تشکیک بن گئی تھی۔ کعبہ اور کلیسا کی کشمکش میں وہ آگے اور پیچھے کے فرق کو ملحوظ رکھتے ہیں۔

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

ان کا میلان فطری طور پر اس سمت میں تھا جو آگے کی طرف لے جاتی ہے۔ ان کے یہاں پوری پوری ایسی غزلیں ملتی ہیں جو جدید کے خیر مقدم کا والہانہ نغمہ ہیں خاص طور پر وہ غزل جس کا مطلع ہے۔

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

غالب کی فکر میں تشکیک کا سراغ سب سے پہلے بجنوری نے لگایا اور الیٹ کے ڈرامے کے متشکک مغنی کی مثال سے فن کارانہ تشکیک کو ایمان کا ہم مرتبہ قرار دیا۔ آج کے عہد میں جو ہمہ گیر

تشکیک پائی جاتی ہے، مذہب، فلسفہ، سیاست، ادب، آرٹ ہر شعبے میں جس طرح شک کے آگے ایمان کے قدم اکھڑتے جارہے ہیں، اسے دیکھتے ہوئے غالب کو بیسویں صدی کے اس زبردست فکری میلان کا پیشرو ماننا پڑتا ہے۔ غالب کی عظمت یہی ہے کہ انھوں نے ایک طرف تو اپنے عہد کی ذہنی و روحانی کشمکش کو پیش کیا جو قدیم و جدید کی آویزش کا نتیجہ تھی، اور دوسری طرف آیندہ زمانوں کے ان میلانات کو اپنی شاعرانہ بصیرت سے روشن کیا جو خود ان کی نظر پر واضح نہ تھے۔ انھوں نے قدیم و فرسودہ روایات کی جس شدت کے ساتھ نفی کی ہے اور جدید کا جس قوت سے اثبات کیا ہے، اس کو سمجھنے کے لیے صرف یہ ایک شعر بہت کافی ہو۔

با من میاویز اے پدر فرزندِ آزر را نگر

ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اسی لیے غالب نے کبھی دینِ بزرگاں کو خوش کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اس کے برخلاف وہ فرزندِ آزر کی بت شکنی کو اپنا طرۂ امتیاز مانتے رہے۔

غالب کی تشکیک ہی ان کی ناوابستگی ([illegible]) کا سبب تھی۔ یہی ناوابستگی انھیں آج کے ذہن کے لیے قابلِ قبول بناتی ہے۔ کسی شاعر یا مفکر کی عظمت کو دو طرح سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اس نے اپنے عہد کی روح کو کس حد تک برتا اور اس کی ترجمانی کی ہے دوسرے یہ کہ اس کے یہاں آیندہ زمانوں کی پیش بینی کے کیا امکانات ہیں۔ پہلے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ماننا پڑے گا کہ غالب نے اپنے عہد کی روح کو جس طرح سمجھا وہ نہ تو ذوق و مومن کے بس کی بات تھی نہ ناسخ و آتش اور انیس و دبیر پر روشن تھی۔ اسی لحاظ سے غالب اپنے عہد کے سب سے بڑے نمایندہ ٹھہرتے ہیں۔ دوسرے لحاظ سے تو غالب کا مدمقابل کوئی ٹھہرتا ہی نہیں بیشتر شعرا اپنے زمانے اور روایات کے اسیر رہے، امکان و زمان کے حدود کو نہ توڑ سکے۔ غالب نے اپنے زمانے کی روح کا ترجمان ہوتے ہوئے بھی ابدیت و آفاقیت کی سرحدوں کو اس طرح چھو لیا کہ ان کی آواز ہر عہد میں اسی دور کی آواز سمجھی گئی۔ اسی لیے وہ اپنے مابعد شعرا کے مقابلے میں بھی جدید تر نظر آتے ہیں۔ غالب کو علم کا وہ سرمایہ جو فلسفہ و سائنس کی تیز گام ترقیوں نے

آج ہمیں بجنساب میسر نہ تھا۔ اس کے باوجود انھوں نے حیات، کائنات کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں اور انکشاف ذات کے ان گنت امکانات کو اپنی شاعرانہ بصیرت سے جس طرح محسوس کیا اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔

غالب کے اشعار کو الگ الگ خانوں میں بانٹ کر کسی ایک محدود تصورِ حیات کی قبا اُن کے قامت پر موزوں کرنا لاحاصل ہے۔ غالب نہ قنوطی تھے نہ رجائی، نہ رواقی تھے نہ لذت پرست نہ تصوریت پرست تھے نہ دہریے یا مادہ پرست۔ ان تمام میلانات کا سراغ ان کی فکر میں لگایا جا سکتا ہے۔ غالب کے یہاں مارکسی شارحین جدلیاتی شعور کا پتہ بھی چلا سکتے ہیں اور نئے ناقدین وجودیت کے عناصر بھی دریافت کر سکتے ہیں۔ اسی طرح زمان و مکان کے جدید تصورات زندگی کے متعلق نتائجی (Pragmatic) رویہ اور نفسیاتی ژرف نگاہی کے عناصر بھی ان کے کلام میں کھوج نکالے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم غالب کو ان تمام نظریات و تصورات کا پیش رو سمجھیں۔ آج جس نقطۂ نظر سے ہم غالب کو سمجھتے ہیں اس کا اندازہ خود غالب کو بھی نہیں تھا۔ یہ اُن کی عظمت ہے کہ ہم آج کے مسائل و رجحانات کا عکس بھی ان کی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ یہ ان کی فکر کی ہمہ گیری کا بھی ثبوت ہے اور ان کی شاعرانہ خلاقی کا بھی کمال۔

کسی شاعر کی فکر کا تجزیہ کرنے میں کئی دشواریاں ہیں۔ ایک تو یہ کہ رمز و ادا کو سمجھے بغیر سطحی طور پر کچھ فکری میلانات کو چن لیا جاتا ہے دوسرے یہ کہ شاعر کی مخصوص کیفیاتِ احساس (Moods) کو اس کا کل تجربہ لیا جاتا ہے۔ تیسرے یہ کہ اس کے یہاں باضابطہ فلسفیوں کی طرح ایسے مستقل اور منضبط (consistent and systemic) نظام کی تلاش کی جاتی ہے جس میں تناقضات نہ ہوں۔ ان باتوں کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کی فکر سے زیادہ مفسر یا ناقد اپنے طرزِ فکر کی پرچھائیاں اس کے کلام میں ڈھونڈنے اور دیکھنے لگتا ہے۔ غالب کے سلسلے میں بھی یہی ہوتا رہا ہے۔ غالب شاعر تھے، فلسفی نہ تھے، اس لیے ان کے یہاں مزاجی کیفیات کی رنگا رنگی اور تناقض بھی ہے اور بعض ایسے میلانات بھی جو بظاہر ایک دوسرے

سے مختلف و متضاد ہیں۔ عقل و منطق کی سطح پر یہ فکر کا نقص ہے۔ مگر جذبے اور احساس کی تخلیقی سطح پر یہ نقص نہیں رہتا۔ غالب فلسفی، مصلح، پیغمبر، نظریہ ساز یا لیڈر نہ تھے، وہ ہماری دنیا کے آدمی تھے۔ ان کی مجبوریاں اور مصلحتیں تھیں۔ ان کی زندگی میں بھی قابلِ گرفت پہلو ملتے ہیں اور شاعری میں بھی تناقضات اور تضادات ہیں۔ لیکن شاعر کی حیثیت سے غالب کی یہی عام آدمی کی سی کمزوریاں ان کی قوت کا راز بن جاتی ہیں۔ وہ زندگی اور فکر دونوں سطحوں پر حقیقت پسند تھے۔

آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو غالب کی شخصیت، علمیت اور زندگی کے بعض پہلوؤں کی تاریکی ہی کو سامنے لاکر اس پر زور دیتے ہیں اور اس طرح غالب کی عظمت کو کم کرنے کے درپے ہیں لیکن ایسے محققین و ناقدین یہ بھول جاتے ہیں غالب ان کوتاہیوں اور کمزوریوں کے باوجود اس لیے عظیم ہے کہ سب سے پہلے اس نے اپنی کمزوریوں کا مذاق اڑایا، اور اپنی عزت مندیوں پر خود کو ملامت کی حتیٰ کہ اپنے علم اور کمال کو "کیسہ بے وقعت گردا"۔ یہ تو ایک ایسے شخص کا ہے جو حیات و کائنات کو دائروں اور لکیروں میں نہیں بانٹتا۔ وہ اپنے آپ سے بلند ہو کر اپنا مذاق اڑانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ غالب نے جہاں دوسروں اور عام لوگوں پر طنز کیا ہے، وہاں بھی وہ مراد نہیں ہے۔ غالب کا طنز عوام پر نہیں عوام کے ان ذہنی اور سماجی معیاروں پر ہے جن سے عوام مطمئن تھے اور غالب نامطمئن۔ غالب کی شوخی، ظرافت اور طنز میں سچائی نہیں کچھ اور بات۔ ردعمل میں نہیں بلندی ہے، بے حسی نہیں گہری دردمندی ہو، انسان بیزاری نہیں، وہ کسی نظریے، عقیدے یا نظامِ حیات ہی کیا خود اپنے آپ سے بھی مکمل طور پر وابستہ نہیں رہے۔ وہ ایک سوچنے والے ذہن کا مظہر تھے جو اپنے عہد کے میلانات سے آگاہ تھا اور اپنے بعد آنے والے زمانوں کی پیچیدگی کا پیغمبرانہ عرفان رکھتا تھا۔ غالب کا یہی "بستگی" آج ان کی اپیل کا سب سے بڑا راز ہے۔ غالب کی عظمت اس میں نہیں کہ انھیں بہت بڑا سیاسی سماجی شعور رکھنے والا شاعر ثابت کیا جائے یا کسی ذکسی منضبط و مستقل فلسفے کی قبا ان کے قامت پر سجا دی جائے بلکہ ان کی عظمت اس میں ہے کہ ان کی آزاد مشربی کے باوجود ہر مکتبِ فکر کا حامی

انھیں اپنا ثابت کرنے کو سرمایۂ افتخار سمجھتا ہے۔ وہ سب کے ہم نوا ہوتے ہوئے بھی سب سے آزاد ہیں۔
غالب کا دیوان کوئی آسمانی صحیفہ نہیں جس میں ہر گزشتہ و آیندہ نظریے کی موجودگی ثابت کی جائے۔ غالب کے اپنے حدود تھے۔ وہ اپنے زمانے کے آدمی بھی تھے۔ ان کا مبلغ علم انیسویں صدی کے مروجہ علوم معقول و منقول سے زیادہ نہ تھا۔ غالب نے ان حدود کو توڑنے میں اس لیے کامیابی حاصل کی کہ جراَت فکر کی وہ دولت جسے آج تشکیک کہا جاتا ہے ایسے شعلے کی طرح ان کے وجود میں روشن رہی کہ آج کا شرارِ علم بھی اس سے کسب نور کر سکتا ہے۔ ان کی بڑائی ان کی آزادہ روی میں ہے۔ اگر وہ کسی فانوس میں خود کو قید کر لیتے تو ان کی فکر خورشید جہاں تاب کی طرح ہمہ گیر نہ ہو سکتی اور دوسرے بہت سے اساتذۂ سخن کی طرح وہ بھی طاق و محراب [illegible] پر دھرے رہتے، ہماری فکر و احساس میں شریک نہ سمجھے جاتے۔

(سنہ ۶۹ء)

مطالعۂ انیس کے چند مقدمات

اردو کی کلاسیکی شاعری کا دامن وسیع ہوتے ہوئے بھی بڑی حد تک یک رنگ رہا ہے۔ جس صنف نے ہماری شاعری کی قلمرو میں اپنا رنگ جمائے رکھا وہ غزل تھی۔ شاعر غزل گو کے مترادف تھا اور غزل گوئی شاعری کے ہم معنی۔ یہی وجہ ہے کہ جب انیس کا کسی نے میر سے مقابلہ کرنا چاہا تو انھوں نے انکسار کے ساتھ جواب دیا کہ "میر اور میر صاحب کا کیا مقابلہ، وہ غزل گو تھے اور میں مرثیہ کہتا ہوں۔" نظیر اکبر آبادی کو نئے زمانے کی ہوا سے پہلے کسی مستند اور ثقہ تذکرہ نگار نے شاعر کی حیثیت سے خاص اہمیت نہ دی۔ کیوں کہ ان کی طبع آزمائی کا مخصوص میدان نظم تھا۔ ہماری شاعری کی تاریخ کے تمام آثار چڑھاؤ غزل کے مختلف میلانات سے ہی عبارت ہیں دکنوں کے مناقشے ہوں یا اساتذہ کی گروہ بندیوں کے شاخسانے تمام طوفان غزل کے رنگ ہی سے اٹھے اور اسی کے گرد چکر لگا کر بیٹھ گئے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہمارے اساتذہ نے غزل کے علاوہ دوسری اصناف کو درخور اعتنا ہی نہ سمجھا۔ دوسری اصناف میں بھی طبع آزمائی کی گئی، مگر لذت کام و دہن کے لیے یا ضرورت شکم کی خاطر۔ کم و بیش تمام شاعروں نے قصیدے لکھے، دوہرے اور مخمس کی ایسی استثنائی صورتیں کم ہی نظر آتی ہیں۔ البتہ مثنوی کو اپنی جگہ شاعرانہ اہمیت دی جاتی ہے۔ میر نے مثنوی کو جو شکل دی اسی بنیاد پر میر حسن نے اپنی لافانی مثنوی کی تعمیر کی اور مرزا شوق نے اسی روایت کو دوسری سمت میں آگے بڑھایا۔ اگر قصیدے اور

مثنویات کے الگ الگ ٹکڑے جو مستقل موضوعات پر اپنی جگہ خیال اور تاثر کی اکائی نظر آتے ہیں منتخب کر لیے جائیں تو ہمیں اردو نظم کے آثار ملنے لگیں گے۔ اثر کی مثنوی "خواب و خیال" متنوع موضوعات پر لکھی گئی جدا جدا نظموں ہی کا مجموعہ ہو۔ جسے اثر نے ایک خاص مقصد کے تحت ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہو کہ زندگی کے بہت سے ایسے موضوعات و مسائل جو غزل کی جکڑبندیوں میں پوری طرح سما نہ سکتے تھے۔ دوسری اصناف کی ترقی کا مطالبہ کرنے لگے تھے۔ نظیر اپنی جگہ شاعروں کے کاروان میں تنہا نظر آتے ہیں، جنھوں نے ان موضوعات پر مختصر نظمیں لکھیں جن کا ذکر بھی "غیر شاعرانہ" سمجھا جاتا تھا۔ کم و بیش یہی حال ابتدائی مرثیہ گویوں کا ہے۔ "بگڑا شاعر مرثیہ گو" کی کہاوت عام تھی۔ سب سے پہلے اس صنف کی طرف سنجیدگی سے سودا نے توجہ کی۔ سودا نے اپنے مراثی میں شاعری کے آداب کو برتنے کی بھی کوشش کی۔ کلیاتِ سودا کے خاتمے میں اُن کی ایک نظم ملتی ہے، جس میں انھوں نے سکندر فصیح کے مرثیے پر اعتراضات کیے ہیں اور ساتھ ہی اپنے مرثیے پر ان کے اعتراضات کا جواب بھی دیا ہے۔ اس نظم سے اندازہ ہوتا ہو کہ مرثیے کو رونے رلانے کی چیز سمجھنے کے باوجود یہ احساس ہو چلا تھا کہ فریاد کی بھی لے ہوتی ہے اور نوحہ کو بھی پابند ہونا چاہیے۔

غزل کی ہئیت میں تفصیل کی گنجائش نہیں، یہ اشاروں کا آرٹ ہو۔ لیکن آرٹ کو محض اشاروں میں محدود نہیں کیا جا سکتا، تفصیل کا آرٹ اپنی جگہ انہ اہمیت اور شان رکھتا ہے۔ بعض ذہانتیں اپنے اظہار کے لیے کسی عظیم الشان ڈھانچے کا تیار کرنا ناگزیر سمجھتی ہیں، اگر شاعری محض ایجاز کا نام ہوتا تو دنیا کے کلاسیکی سرمایے میں طویل رزمیہ نظموں کا وجود نہ ہوتا۔ دریا کو کوزے میں بند کرنا ہی آرٹ نہیں۔ کوزے میں طوفان اٹھانا بھی ایک آرٹ ہو، ایک پھول کے مضمون میں تمام گلشن کی روح بند کر دینا ہی قادر الکلامی نہیں، اک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنا بھی قادر الکلامی ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی واضح ہے کہ اصناف، موضوعات کی پابند نہیں ہوا کرتیں۔ خلاق ذہن کی بے پناہ قوت کو کسی صنف کی ہئیت جکڑ بھی نہیں سکتی۔ اگر اس بات کو سامنے رکھ کر میر اور سودا کی غزلیں پڑھی جائیں تو معلوم ہوگا کہ ان اساتذہ کے لیے غزل

چند مخصوص مضامین، اور محدود ذخیرۂ الفاظ کے روایتی استعمال کا نام نہیں، میر کہتے ہیں اور غزل ہی میں کہتے ہیں ؎

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی جن کی خاکِ پا
انھی کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

سودا اپنی غزل اس مطلع سے شروع کرتے ہیں ؎

جنھوں کی نظروں میں ہم سبک تھے، دیا انھی کو وقار اپنا
عجب طرح کی ہوئی فراغت، گدھوں پہ ڈالے ہے بار اپنا

یہ رمز [?] شناسانِ تخلیق جانتے تھے کہ الفاظ شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتے بلکہ جو چیز انھیں شاعرانہ یا غیر شاعرانہ بناتی ہے، وہ ان کا شاعرانہ صرف و استعمال ہے، جو حال الفاظ کا ہے وہی موضوعات کا، کوئی موضوع بذاتِ خود شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا، یہ شاعر کا کمال ہے جو معمولی سی بات کو بھی شاعری بنا دیتا ہے، معمولی درجے کا شاعر حسن ایسے موضوع پر گھٹیا شعر کہہ سکتا ہے اور ایک اچھا شاعر، تل کے لڈو، یا کسی پنیٹی [?] کی تجو [?] میں بھی نظیر و سودا کی طرح کبھی نہ بھلائی جانے والی شاعری کر سکتا ہے، ایک ہی زمانے میں، ایک ہی ماحول میں رہتے ہوئے ناسخ اور ان کے شاگرد زندہ واقعات کو الفاظ کے مردہ قالب میں بند کرتے ہیں، اور اس صنفِ غزل کو جب اردو شاعری کی آبرو سمجھا جاتا تھا اردو شاعری کی بے آبروئی کا باعث بناتے ہیں تو اسی دور میں انیس اور ان کے پیشرو مرثیہ گو ماضی کو الفاظ میں زندہ کرتے ہوئے اس میں اپنے زمانے کی روح دوڑاتے ہیں، اور اس صنفِ مرثیہ کو جس کے نام سے منھ بگڑتے تھے سرخروئی کی چیز بنا دیتے ہیں، اصل فرق موضوع اور الفاظ کا نہیں، شاعر کی قدرت اور قوتِ تخلیق کا فرق ہے۔

یوں کہنے کو تو ناسخ اسکول کی غزل ہو یا لکھنؤ کی مرثیہ گوئی دونوں کو ایک سانس [?] میں انحطاط پسند معاشرے کی پیداوار قرار دے کر روایتی شاعری کے نام سے ایک ہی خانے میں بند کیا جا سکتا ہے، مگر ایسا کرنا نقدِ سخن سے ناانصافی، اور اپنی کور نگاہی کا ثبوت دینا ہے۔

آج بھی ایسے اہلِ ادب کی تعداد کم نہیں جو مرثیے کو ایک مخصوص مذہبی گروہ کے روایتی اعتقادات کا آئینہ سمجھ کر اس کی طرف سے آنکھیں پھیر لیتے ہیں، لیکن اگر آنکھیں کھلی نہ رکھی جائیں تو والمیکی کی رامائن ہو یا تلسی داس کی رامائن، دانتے کی ڈوائن کامیڈی (Divine Comedy) ہو یا ملٹن کی (Paradise Lost) ہومر کی Iliad اور Odyssey ہو یا ورجل کی Aeneid فردوسی کا شاہنامہ ہو یا مولانا روم کی مثنوی، عطار کی منطق الطیر ہو یا سنائی کا حدیقہ سب طاقِ نسیاں پر دھرے جانے کی مستحق قرار پائیں گی۔ تنقید تنگ نظری اور تعصب دونوں سے آزادی کی متقاضی ہے۔ ایک محفل میں برسبیلِ تذکرہ میر اور غالب کا موازنہ ہونے لگا، ایک صاحب نے فرمایا کہ "میں آنکھیں بند کر کے غالب کو میر سے بڑا شاعر مان سکتا ہوں"۔ میں نے عرض کیا کہ ادب پر فیصلہ دیتے وقت یہی چیز گمراہ کن ہے، آنکھیں بند کرنے سے کام نہیں چلتا، آنکھیں کھلی رکھنی چاہئیں۔" یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا، مگر اس کا ذکر بے محل بھی نہیں کیونکہ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہی ہے کہ انیس ہوں یا کوئی اور شاعر کسی کے فن پر حکم لگانے سے پہلے ذہن اور دل کی آنکھوں کو پوری طرح کھلا رکھنا اولین شرطِ ادب ہے۔

انیس کے ذکر میں اس تمہید کا مقصد چند مقدمات قائم کرنا تھا۔ پہلا مقدمہ تو یہ ہے کہ غزل کو کوئی لاکھ اردو شاعری کی آبرو کہہ لے مگر غزل کل اردو شاعری نہیں۔ دوسری اصنافِ سخن نے بھی اردو شاعری کی آبرو بڑھائی ہے، ورنہ صرف تنگنائے غزل اس متنوع زندگی کی ہر تصویر پیش کر بھی نہ سکتی تھی جس سے ہماری زندگی اور تہذیب عبارت ہے۔ دوسرا مقدمہ یہ ہو کہ کوئی موضوع یا لفظ بذاتِ خود شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا بلکہ اصل چیز اس کا صحیح صرف و استعمال ہے۔ تیسرا مقدمہ یہ ہو کہ ایک مخصوص عقیدے یا روایت کی بنیاد پر بھی زندہ اور عظیم شاعری کی جا سکتی ہے بلکہ زیادہ مثالیں بڑی شاعری کی ایسی ملیں گی جنھوں نے اپنے قالب کے لیے کسی عقیدے یا روایت کی رگوں سے ہی خون حاصل کیا ہے۔ ان مقدمات کی روشنی میں انیس کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

اب ادب کے اس بنیادی مقدمہ کو بھی لے لیجئے جو یہ بتاتا ہو کہ ادب روحِ عصر کا ترجمان ہوتا ہے اور اپنے اطراف کی زندگی ہی سے بنتا بھی ہے اور پھر اسے بناتا بھی ہے۔ انیس کا زمانہ لکھنؤ کے زوال ہی کا زمانہ نہیں، ہندستان کے ایک عہد، ایک معاشرت اور ایک تہذیب کے زوال کا زمانہ ہے، انیس ۱۸۰۲ء میں پیدا ہوئے اور ۱۸۷۴ء میں وفات پائی۔ ان کی زندگی ستر برس کے اس عرصے پر محیط ہے جس نے لکھنؤ کی معاشرت کو وہ مخصوص رنگ بھی عطا کیا جس سے ہماری گنگا جمنی تہذیب نے نئی آب و تاب پائی اور وہ زوال آمادہ اقدار بھی دیں جو اپنی شکست کی آواز بھی تھیں اور آپ اپنا مرثیہ بھی۔ امجد علی شاہ اور واجد علی شاہ کا زمانہ ان کی ہوش کی آنکھوں نے دیکھا۔ جانِ عالم کے سامنے مرثیے پڑھے اور جانِ عالم کو خود ایک مرثیے کا کردار بنتے ہوئے دیکھا۔ اس مرثیہ نے جسے وقت کا قلم لکھ رہا تھا ان کے دل و دماغ کو اتنا متاثر کیا کہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کے واقعۂ فاجعہ کے بعد برسوں منبر کو زینت نہ دی اور سامعین کو اپنی آواز سے فیض یاب نہ کیا۔ یہ معمولی واقعہ نہیں بلکہ اس سے انیس کی حساس طبیعت کے ساتھ اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں اپنی تہذیب اور حکومت سے کس قدر دلی وابستگی تھی۔ ایک مرثیے کے خاتمے پر دعا کرتے ہیں۔

بس انیسؔ اب یہ دعا مانگ کہ اے ربِّ عباد
لکھنؤ کے طبقے کو تو سدا رکھ آباد

لکھنؤ کی یہ آبادی جس کے انیسؔ دعا گو تھے، بربادی سے زیادہ عبرتناک تھی۔ اس ماحول میں عزاداری دلوں کی بھڑاس نکالنے کا ذریعہ بھی تھی اور وسیلۂ نجات بھی۔ فریضۂ مذہبی بھی تھی اور رونقِ دنیوی بھی۔ لکھنؤ کی معاشرت نے عزاداری کے ادارے کو جس طرح پروان چڑھایا اس میں جو نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کیں ان میں اس دم توڑتی ہوئی تہذیب کا سارا حسن بھی جھلکتا ہو اور تمام کمزوریاں بھی۔ اس فضائے عزا میں مرثیہ تو مرثیہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی عزائی فضا کا تسلط ہونے لگا تھا۔ لکھنؤ اسکول کے نام سے جو غزل گوئی آج تک مہتم کی جاتی ہے اس کے عناصرِ ترکیبی میں عزا اور متعلقاتِ عزا کا نمایاں حصہ نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو اس

فضانے پورے ماحول کو عزا کی فضا دی دوسری طرف خود رسومات عزا میں اس فضا کی کارفرمائی بڑھی۔ تخیل، تصنع، رنگینی، مبالغہ، زبان و بیان کی نزاکتیں، رعایت لفظی، ضلع جگت سب ہی آداب مرثیہ گوئی میں شامل ہو گئے۔ انیس اس ماحول میں رہتے ہوئے بھی ایک بڑے فن کار کی طرح ان چیزوں سے اکثر مقامات پر اونچے نظر آتے ہیں۔ واجد علی شاہ کے حضور میں مرثیہ پڑھنے سے پہلے دبیر نے مدح شہدا پر مدح شاہ کو اولیت دی، لیکن انیس سلام کا یہ مطلع پڑھ کر کس خوبصورتی اور کس شاعرانہ تعلی سے اپنا دامن بچا گئے ؂

غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر

مجرئی اپنی ہوا کھوؤں سلیماں ہو کر

حکیم مہدی نے جب اس غرّے پر کہ ان کے توسط سے انیس کا وثیقہ مقرر ہوا بغیر انیس سے اجازت لیے ان کی مجلس کا اعلان کروا دیا اور کہلا بھیجا کہ "میری مجلس میں آپ نہ پڑھیں گے تو مبارک محل کے وظیفے سے ہاتھ دھو رکھیے" تو انیس نے اس وثیقہ کو اپنی جوتی کے ایک تارے کے برابر بھی اہمیت نہ دی اور مجلس پڑھنے سے انکار کر دیا۔

ان واقعات سے ظاہر ہو گا کہ انیس کی اپنی اقدار اپنے زوال آمادہ معاشرہ سے مختلف تھیں۔ ان کی سربلندی و خودداری نے انھیں اپنے دور سے بھی بلند رکھا اور اپنے معاصرین سے بھی۔ تیور وہی "میر بے دماغ" کے ہیں جو بادشاہ سے بھی سر راہ گفتگو کرنا شرفا کے آداب کے خلاف سمجھتا تھا۔ یہ ان کرداروں کا بھی فیضان تھا جن کے وہ مرثیہ خوان و مدح خوان تھے —— حیرت نہیں اگر انیس نے شہدا کے کردار کی بلند نظری، دنیا سے بے نیازی اور خودداری کو ہر مرثیے میں نمایاں کر کے پیش کیا ہے۔

مراثی انیس کے کرداروں پر لکھنؤ کے ماحول کی چھاپ ہے، مگر وہ خصوصیات بھی ہیں جن کی اس تہذیب میں کمی تھی، انیس شاید اسی طرح اپنے زمانے کو کردار کی وہ صلابت دینا چاہتے تھے جو ان کی نظر میں ممدوح تھی۔ جس ماحول میں عزاداری حسینؑ ہی مقصود زندگی ہو، اور جہاں ہر فرد کو عہد سے لحد تک واقعات کربلا سادی جزئیات کے ساتھ سنائے جاتے ہوں، وہاں

واقعۂ کربلا ماضی کی روایت نہ تھی، حال کی رگوں کا خون تھا۔ رونے والے تیرہ سو سال پہلے شہید ہونے والوں پر نہ روتے تھے بلکہ ہر سال عشرۂ محرم میں ہر شہادت کو اپنی آنکھوں کے سامنے ہوتا ہوا دیکھتے تھے اور ان شہیدوں کے کرداروں سے وہی لگاؤ محسوس کرتے تھے جو اپنوں سے ہوتا ہو۔ سفرِ حسینؑ کے آغاز سے کربلا تک، کربلا سے کوفہ کے بازاروں اور شام کے دربار تک، شام سے مدینہ تک واپسی کے سفر کی ہر منزل یہ لوگ قافلۂ حسینی کے ساتھ طے کرتے تھے، اور ایک بار نہیں، ہر سال اس عمل کو دہراتے تھے۔ ان کے یہاں یہی زمانے کی گردش کا مدعا بھی تھا اور منتہا بھی۔ یہی غم بھی تھا، اور یہی ان کی زندگی کی سب سے بڑی خوشی بھی کہ ایام عزا کے فرائض سال بہ سال بجا لاتے رہیں، یہی ان کی عبادت بھی تھی، اور یہی دعا بھی ؎

عشرۂ ماہ عزا نالہ کشی میں گزرے
سال بھر شہ کے غلاموں کو خوشی میں گزرے

جو اس حقیقت کو محسوس نہیں کر سکتا، وہ اس بات کو بھی سمجھ نہیں سکتا کہ لوگ کس طرح ماضی کی روایات کے سہارے حال کے دغدغوں اور فردا کے اندیشوں سے نجات پا لیتے ہیں، جب کوئی واقعہ عقیدہ کی روح بن جائے تو وہ محض گزرا ہوا واقعہ نہیں رہتا بلکہ تجربے کا جز بن جاتا ہو۔ اسی ہندستان میں جہاں ہر سال رام لیلا کا کھیل ہوتا ہے، اور رام کے ہاتھوں راون کو ہر سال قتل کیا جاتا ہو، وہاں غمِ حسین کی یاد سال بہ سال تازہ کرنا، باطل پر حق کی فتح کا اعادہ ہی کرتے رہنے ہی کے مترادف ہو۔ پھر واقعۂ کربلا نے جس طرح اسلامی تہذیب کو متاثر کیا، اسلامی تاریخ کی تشکیل کی، اور مسلمانوں کے شعر و ادب پر سایہ ڈالا ویسی دوسری مثال دنیا کی تاریخ میں مسیح کے مصلوب ہونے کے واقعہ کے علاوہ مشکل سے ہی ملے گی۔ فارسی اور اردو ادب میں یہ واقعہ جس جس طرح سے نظم و نثر کے میدانوں میں طبع آزمائی کا موضوع بنا ہے، اُسے دیکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کی حیثیت مذہبی روایت ہی کی نہیں رہ گئی تھی۔ بلکہ یہ ایک زندہ ادبی روایت بن گئی تھی، جس سے واقف ہونا، اور جس کی طاقت، حرارت اور بے پناہ امکانات کو محسوس کرنا تخلیقی فن کاروں کے لیے واجب ہو گیا تھا۔ یہ روایت شاعری کا آزمودہ موضوع تھی، لیکن

اردو میں انیس اور ان کے معاصرین سے قبل اسے واقعیت کی روح نہیں ملی تھی: دکنی مرثیوں
سے عوامی مرثیوں تک، جن کی سب سے مقبول شکل دوہے ہیں، یہ روایت عوام کی زندگی کی
رگ رگ میں رچ بس چکی تھی، ضرورت صرف اس بات کی تھی کہ کوئی آشنائے سر تخلیق مضراب بکن
سے اس منتشر مواد کی شیرازہ بندی کر کے اسے زندگی، حرکت اور توانائی عطا کر دے۔ یہ کام
انیس اور دبیر نے کیا، دبیر پر لکھنؤ کی چھاپ گہری تھی اس لیے ان کی تصویروں کے مقامی اثر
نے جگہ جگہ اصلی رنگوں کو مصنوعی رنگوں کے نیچے چھپا دیا ہے، انیس لکھنوی ہوتے ہوئے بھی
دہلی کے دبستان سے وابستگی اور میر و درد کے خانوادے کی زبان بولنے پر نازاں تھے، اس لیے
ان کے مرثیوں میں مقامی رنگ غالب نہ آ سکا، اور وہ ان معائبِ سخن سے بھی بڑی حد تک محفوظ
رہے جو اس عہد کی شاعری کا کمال سمجھے جاتے تھے۔

معرکۂ کربلا کے کرداروں میں خود زندگی تھی، لیکن ان کی زندہ تصویریں آتاری نہ گئی
تھیں۔ زندگی کی تصویر کشی کرنے والے کے کمال کو یہ کہہ کر مٹایا نہیں جا سکتا کہ اس نے تو زندگی
جیسی ہو ویسی پیش کر دی، خود اس کا کیا کمال ہے۔ کربلا کے کرداروں کو زندہ، فعال اور متحرک
شکل میں پیش کرنا بجائے خود کمالِ فن ہے، انیس کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے ان زندۂ جاوید
کرداروں کی جو تصویریں کھینچی ہیں وہ بھی اپنی اصل کی طرح زندگی جاوداں کی حامل ہیں، مراثی
انیس کے کردار شاعر کے ذہن سے سوچتے اور شاعر کی زبان سے بات کرتے محسوس نہیں ہوتے
بلکہ شاعران کے ذہن سے سوچتا اور ان کی زبان میں بات کرتا ہے، یزید کے لشکریوں کے کردار
اور اصحابِ حسینؑ کے کردار میں جو فرق ہے، وہ اسی حقیقت کی شہادت ہے، انیس نے کامیاب
ڈرامہ نگاروں کی طرح عورتوں کے منہ میں عورتوں ہی کی زبان رکھی ہے، بچوں کے دماغ میں
بچوں ہی کا ذہن رکھا ہے، بہادروں کے سینوں میں بہادروں ہی کا دل رکھا ہے، اور ظالموں
کے دلوں میں ظلم ہی کی سختی اور تیرگی بھر دی ہے، جس تصویر نے جس رنگ کا تقاضہ کیا، جس کردار
نے اپنی زبانِ استعداد سے جو خصوصیات مانگیں انیس نے وہی اسے دیں، کہیں یہ محسوس نہیں
ہوتا کہ کسی مقام پر ڈرامہ نگار کا ذہن کرداروں کی زبان سے بول رہا ہو، انیس نے ایک ایماندا

فن کار کی طرح ہر کردار، ہر واقعہ، اور ہر واقعہ کی جزئیات سے پورا پورا انصاف کیا ہو، یہی ان کا شاعرانہ کمال ہے، اور اسی لیے انیسؔ کو دنیا کے بڑے رزمیہ نگاروں کی صف میں جگہ دی جاسکتی ہو، اس سلسلے میں انیس کی فن کارانہ تلاش و ریاضت کا یہ واقعہ بھی اہم ہے کہ انھوں نے ایک مصرع کہا ع

یارب بتولِ پاک کی کھیتی ہری رہے

وہ عورت کی زبان سے دعا کرنا چاہتے تھے اور دوسرا مصرع نہیں مل رہا تھا، ان کے خاندان کی کسی خاتون نے ہی انھیں دوسرا مصرع سجھایا ع

صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

ہر محاورے کے استعمال میں انیسؔ نے عورتوں اور مردوں کے روزمرہ کا پورا پورا خیال رکھا ہو، انھوں نے ایک ایک لفظ کو اس قدر احتیاط سے برتا ہو کہ یہ ماننا پڑتا ہو کہ ان سے بڑا الفاظ کا مزاج شناس دوسرا نہیں ہوا، میں یہ نہیں کہتا کہ انیس کے یہاں کمزوریاں نہیں، بعض مقامات پر فنی کمزوریاں بھی مل جائیں گی اور بیان کی خامیاں بھی لیکن جس شخص نے زندگی میں لاکھوں اشعار لکھے ہوں اس سے ایک ایک مصرع اور ایک لفظ پر محنت کا مطالبہ بھی زیادتی ہے، اس کے باوجود انیس نے لفظوں، بندشوں، ترکیبوں، تشبیہوں، تلمیحوں اور استعاروں کے برتنے میں جس طرح فنی نزاکتوں کو برتا ہو اسے دیکھتے ہوئے یہ کہنا بھی غلط نہ ہو گا کہ ان جیسا قادرالکلام شاعر اردو کو شاید ہی نصیب ہوا ہو۔ ان کا فنی نقطۂ نظر دیکھیے ؎

نظم ہو یا یادِ شہوار کی لڑیاں انیسؔ
جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں

یہ اسی لکھنؤ کا انداز نظر ہے جو آتشؔ کی زبان سے کہہ رہا ہے ؎

صنعتِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہو آتشؔ مرصع ساز کا

اس معاملے میں ہمیں انیسؔ اپنے عہد کے تصور شعر سے بلند نظر آتے ہیں ...... لیکن اسے

فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ صنعتِ الفاظ پر یہ زور، انیس کی شاعری کا صرف ایک پہلو ہے، وہ محض لفظ پرست نہیں، بلکہ لفظوں کے مسیحا ہیں جن کے ہاتھوں سے چھو کر لفظ بولنے لگتے ہیں مختلف موقعوں پر انھوں نے رعایتِ لفظی کو بھی برتا ہو مگر اس سلیقہ سے کہ مضمون اسی صنعت گری کی نذر نہیں ہوتا بلکہ چمک جاتا ہو، صرف دو مرثیوں سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں ؎

ساحل تک آئے جو دسے ٹھنڈا کریں ابھی

غصے سے بل ہلال کے ابرو پہ آگیا

کیسے تو نیزہ بازوں کو ہم دیکھ بھال لیں ... تیوری کوئی چڑھائے تو آنکھیں نکال لیں

میں ہاتھ جوڑتی ہوں کہ غصے کو تھام لو

سر جا ملا جو خیمۂ کیواں جناب کا ... سونا اتر گیا ورقِ آفتاب کا

موجِ ہوا سے پھول کھلا آفتاب کا

چڑھنا جہاد پر مجھے صدقے اتار کے

بھڑکی دلوں میں آگ وہ پانی پلا گئی ... جوہر دکھا کے فوج کو ہیرا کھلا گئی

کاٹے ہوئے نشان تھے زمیں پر پڑے ہوئے ... ہر جا تھے ضربِ تیغ کے جھنڈے گڑے ہوئے

سن سن پلٹ کے چلنے میں کمریں جو کٹ گئیں ... آدھی صفیں تو بچھ گئیں آدھی الٹ گئیں

اعدا کے خوں سے لال تھا سبزہ ترائی کا

ہو گیا جوڑ کے ہاتھوں کو جلاجل خاموش ... کیا بجاتے کہ بجا تھے نہ کسی شخص کے ہوش

یتر جوڑے ہیں جو تم نے تو خطا کرتے ہو

ذرہ پرور جنھیں کہتے ہیں وہ خورشید ہیں یہ

فنی نزاکتوں اور لفظی صنعتوں کا پورا التزام دیکھنا ہو تو انیس کے ایک شاہ کار مرثیہ کے

پنند بند پڑھیے، ایسا معلوم ہوتا ہو کہ انیس گلزار نسیم کے اس حصے کا جواب لکھ رہے ہیں جہاں پھول کی چوری پر غضب دربہمی کی تصویر کھینچی گئی ہے، لفظی رعایتوں کے لحاظ سے گلزار نسیم کا یہ حصہ اپنی مثال آپ ہو، مگر انیس نے اس میدان میں بھی وہ گل کترے ہیں کہ لفظوں کا بڑے سے بڑا شعبدہ گر استادی کا لوہا مان لے، مرثیہ ہو "بخدا فارس میدان تہور تھا حر" اور تصور ہے اس وقت کی جب حر امام حسینؑ کی طرف جانے کے لیے پیچ و تاب کھا رہے ہیں، اس موقعہ پر عمر ابن سعد حر کو طنز کی زبان میں چھیڑتا ہے، ابن سعد کی زبان سے لکھنؤ کا لفظ پرست ماحول بولتا اور کھیلتا نظر آ رہا ہے ؎

نہ وہ آنکھیں نہ وہ چتون، نہ وہ تیور، نہ مزاج سیدھی باتوں میں بگڑنا یہ نیا طور ہے آج
تخت بخشا ہو محمد کے نواسے نے، کہ تاج جن کو سمجھا ہے غنی دل میں وہ خود ہیں محتاج
کون سا باغ تجھے شاہ نے دکھلایا ہے
کہیں کوثر کے تو چھینٹوں میں نہیں آیا ہے

کیا کسی حور کا دکھلا دیا حضرت نے جمال مل گیا سایۂ طوبیٰ کہ جو ایسا ہے نہال
قصر یاقوت میں پہونچا جو ترا رنگ ہو لال کون سے میوۂ شیریں پہ ٹپکتی ہے رال
دفعتاً حق نمک کو بھی فراموش کیا
کیا تجھے بادۂ تسنیم نے بیہوش کیا

میں جہاں دیدہ ہوں سب مجھ کو خبر ہے تیری قرۃ العین محمد پہ نظر ہے تیری
ہونٹ بھی خشک ہیں اور چشم بھی تر ہے تیری جسم خالی ہے ادھر، جان اُدھر ہو تیری
راہ میں کچھ جو سلوک اور نوازش کی ہے
تو نے فرزند ید اللہ سے سازش کی ہے

نفع اس امر میں کیا، جس میں ہو مردم کا ضرر آنکھیں نکلیں گی، محبت سے جو دیکھے گا ادھر
شجر قامت سرور پہ جو ڈالے گا نظر سر چڑھے گا ترا برچھی پہ، یہ ہو اس کا ثمر
الفت زلف سے بھی پیچ میں تو آئے گا
خال رخ دیکھا تو پھر خاک میں مل جائے گا

بد پیشانی سرور کا جو ہے سر میں خیال — تو اسی ماہ میں نقصاں ترا ہو وے گا کمال
سب میں ہو جائے گا انگشت نما شکلِ ہلال — تیر و شمشیر ہے ابرو کی محبت کا وبال

عشق رخسار میں رتبہ ترا گھٹ جائے گا
منھ پہ کہتا ہوں کہ چہرہ ترا کٹ جائے گا

حر نے ابن سعد کو جو جواب دیا ہے اس میں رعایتِ لفظی سب سے بڑی صنعت ہیں۔ جواب طویل ہے مگر مشکل سے دو تین بند ایسے ہیں جن میں یہ زبان ملتی ہے۔ انیس جانتے تھے کہ جس کے پاس کہنے کے لیے کم ہو وہ ان صنعتوں کا سہارا لیتا ہے۔ اور جس کا جواب دو ٹوک ہو، جس کا دل جذبات سے اور دماغ خیالوں سے بھرا ہوا ہو وہ صاف سیدھی بات کرے گا۔ حر کا یہ جواب گفتار کے غازی کا نہیں، کردار کے غازی کا جواب ہے۔ یہ بھی انیس کی ایک اہم خصوصیت ہے کہ وہ کرداروں کے بیان اور ان کے مکالموں میں حفظِ مراتب ملحوظ رکھتے ہیں۔ جوانانِ حسینی اور زور آور پہلوانوں کا مقابلہ جہاں بھی دکھایا گیا ہے وہاں دونوں حریفوں کی جرأت، بہادری، زور آوری اور مہارتِ جنگ کی تعریف کی گئی ہے مگر انداز ایسا ہے کہ جوانانِ حسینی کے لیے عقیدت و محبت پیدا ہوتی ہے اور حریف کی شکست کی تمنا۔

انیس کا وہ مرثیہ جس کا مطلع ہے ؎

نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری

اور جو انھوں نے اپنے منجھلے بیٹے میر عسکری کے نام سے لکھا تھا، اب بلا حیل و حجت انھی کا مرثیہ مانا جاتا ہے۔ اس مرثیے میں مرثیہ گوئی کے جو آداب نظم کیے ہیں وہ ان کے نظریۂ فن کی پوری ترجمانی کرتے ہیں۔ منظر نگاری اور مصوری کے متعلق کہتے ہیں ؎

وہ مرقع ہو کہ دیکھیں اسے گر اہلِ شعور — ہر ورق میں کہیں سایہ نظر آئے کہیں نور
غل ہو یہ ہے کشش موقلم طرفہ حور — ایک ایک حرف میں ہو صنعتِ صانع کا ظہور

کوئی ناظر جو یہ نایاب نظیریں سمجھے
نقش اور رنگ کو کاواک لکیریں سمجھے

قلزمِ فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ — شمعِ تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ — خوں برستا نظر آئے جو دکھا دوں صفِ جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

زبان اور طرزِ بیان کی نزاکتوں کو یوں کھولا ہے ؎

روزمرہ شرفا کا ہو، سلاست ہو وہی — لب و لہجہ وہی سارا ہو، متانت ہو وہی
سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہو، مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا — یہ چمن اور ہے، زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامہ کا عنواں ہے جدا — مختصر پڑھ کے رلا دینے کا ساماں ہے جدا
دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں، توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیس کے یہاں ایسی تصویروں کی کمی نہیں، جن میں کسی جذبے یا منظر کی اتنی خوبصورت عکاسی کی گئی ہو اور اس مہارت سے کہ اگر ایک نقطہ بھی ہٹا دیا جائے تو تصویر کے خط و خال بگڑ جائیں،

زندانِ شام کی تصویر ان لفظوں میں کھینچی ہے ؎

بستی وہ فاطمہ کی کہاں، اور وہ گھر اجاڑ — جانوں پہ تھی بنی ہوئی قسمت کا تھا بگاڑ
کیا دل کھلیں کہ شام سے جب بند ہوں کواڑ — دیواریں تھیں بلند کہ چھاتی پہ تھے پہاڑ
گھبرا کے چھت کو بی بیاں ہر بار تکتی تھیں
ٹوٹے مکاں کی رات کو کڑیاں کڑکتی تھیں

کیجے شکستگی و خرابی کا کیا بیاں — ثابت نہ جس میں سقف نہ در اور نہ سائباں
دہشت کا گھر، ہراس کی جا، خوف کا مکاں — وہ شب کہ الحذر، وہ اندھیرا کہ الاماں

ظلمت کدائے گور تھی زنداں کا گھر نہ تھا
حجرے یہ تنگ تھے کہ ہوا کا گزر نہ تھا

شل دلِ یزید تھا وہ سب مکاں سیاہ — تاروں کی روشنی کو بھی ملتی تھی واں نہ راہ
چھایا تھا دل جلی ہوئی رانڈوں کا درد آہ — حجرے سے چشم تر کے نکلتی نہ تھی نگاہ
دیکھے کسی کی شکل کوئی، یہ مجال تھا
روزن بھی تھا کوئی تو وہ چشمِ غزال تھا

شب کا تو ذکر کیا ہو کہ ہلتا تھا دن کو ڈر — ظاہر تھے جا بجا حشراتِ زمیں کے گھر
تھے وقفِ آشیانِ ابابیل سقف و در — نکلا وہ مر کے قید ہوا اس میں جو بشر
گھر تھا اجل کا، خانۂ رنج و بلا نہ تھا
برسوں سے واں چراغ کسی شب جلا نہ تھا

یہ تو وہ تصویر ہو جس کے اتارنے میں انیسؔ نے تفصیلات سے کام لیا ہو، ایک دو ایسی تصویریں بھی دیکھیے جن میں برش کی دو جنبشوں نے ہی زندگی بھر دی ہے۔ حرمیدان کی طرف جا رہے ہیں ؎

برچھیوں اڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے

یزیدی فوج کے ایک پہلوان کا حلیہ بیان کیا ہے ؎

گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

یہ تو افراد اور مناظر کی تصویر کشی تھی، جذبات کی مصوری دیکھنا ہو تو وہ مرثیہ پڑھیے جس کا مطلع ہے۔

فرزندِ پیمبر کا مدینے سے سفر ہے

صغرا کی بے تابی، ان کی دلی کیفیات، شدتِ غم، بچھڑنے والوں کی محبت ایک ایک بات کو اس طرح نظم کیا گیا ہے کہ روایت پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔ ایک بیمار بیٹی اپنے باپ سے بچھڑ رہی ہے

اسے امام سفر پر اپنے ساتھ نہیں لیے جا رہے ہیں، ساتھ چلنے کے لیے خوشامد بھی ہے، غصہ بھی ہے، طنز بھی ہو، اپنی بے بسی کا شدید احساس بھی، یہ درد کی ایسی مکمل تصویر ہو جسے انیس کے شاہ کاروں میں شمار کیا جا سکتا ہو، ماں کے جذبات دیکھیے ؎

سن کر یہ سخن بانوئے ناشاد پکاری — میں لٹتی ہوں، کیسا سفر اور کیسی سواری
غش ہو گئی ہے فاطمہ صغرا مری پیاری — یہ کس کے لیے کرتے ہیں سب گریہ و زاری
اب کس پہ میں اس صاحب آزار کو چھوڑ دوں
اس حال میں کس طرح سے بیمار کو چھوڑوں

ماں ہوں میں کلیجہ نہیں سینے میں سنبھلتا — صاحب مرے دل کو ہو کوئی ہاتھوں سے ملتا
میں تو اسے لے چلتی پہ کچھ بس نہیں چلتا — رہ جاتی جو بہنیں بھی تو دم اس کا بہلتا
دروازے پہ تیار سواری تو کھڑی ہے
پر اب تو مجھے جان کی صغرا کی پڑی ہے

حسین بیٹی سے رخصت ہونے آتے ہیں، صغرا غش سے چونک کر پوچھتی ہیں ؎

ماں سے کہا مجھ میں جو حواس آئے ہیں اماں
کیا میرے مسیحا مرے پاس آئے ہیں اماں

امام کا عذر یہ ہو کہ

جس صاحب آزار کا یہ حال ہو گھر میں
دانستہ میں کیوں کر اسے لیجاؤں سفر میں

اب یہ دیکھیے کہ صغرا کس کس طرح باپ کو آمادہ کر رہی ہیں، مقصد یہ ہو کہ مجھے بھی ساتھ لیتے چلیے

گرمی میں بھی راحت سے گزر جائے گی بابا
آئے گا پسینہ، تپ اتر جائے گی بابا

وہ بات نہ ہو گی کہ جو بے چین ہوں مادر — ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر
دن بھر مری گودی میں رہے گا علی اصغر — لونڈی ہوں سکینہ کی، سمجھو مجھے دختر

میں یہ نہیں کہتی کہ عماری میں بٹھا دو
بابا مجھے فضہ کی سواری میں بٹھا دو

جب خوشامد کارگر نہیں ہوتی تو خفگی کے تیور لیے بات کرتی ہیں جس میں طنز کی کاٹ بھی ہے ۔

صغرا نے کہا کوئی کسی کا نہیں زنہار — سب کی یہی مرضی ہے کہ مرجائے یہ بیمار
اللہ نہ وہ آنکھ کسی کی ہے نہ وہ پیار — اک ہم ہیں کہ ہیں سب پہ فدا سب کے ہیں غم خوار
بیزار ہیں سب ایک بھی شفقت نہیں کرتا
سچ ہے کوئی مُردے سے محبت نہیں کرتا

ہمشیر کے عاشق ہیں سلامت رہیں اکبر — اتنا نہ کہا مر گئی یا جیتی ہے خواہر
میں گھر میں تڑپتی ہوں وہ ہیں صبح سے باہر — وہ کیا کریں برگشتہ ہے اپنا ہی مقدر
پوچھا نہ کسی نے کہ وہ بیمار کدھر ہے
نے بھائیوں کو دھیان، نہ بہنوں کو خبر ہے

کس سے کہوں اس درد کو میں بیکس و رنجور — بہنیں بھی الگ مجھ سے ہیں اور بھائی بھی ہیں دور
اماں کا سخن یہ ہے کہ بیٹی میں ہوں مجبور — ہمراہ ہی بیمار کسی کو نہیں منظور
دنیا سے سفر رنج و مصیبت میں لکھا تھا
تنہائی کا مرنا مری قسمت میں لکھا تھا

خوشامد، غصہ، طنز سب بیکار گیا، رخصت کی گھڑی آ پہنچی، دوماہ کے بھائی علی اصغر سے رخصت ہو رہی ہیں ۔

چھٹتی ہو یہ بیمار بہن جان گئے تم — اصغر مری آواز کو پہچان گئے تم

چند ایسے مصرعے بھی دیکھیے جن میں دل کی کیفیت زبان کی نزاکت کے سہارے عیاں ہو گئی ہے،

ع کیا ہو گیا وطن میں تو لوگوں کی خیر ہو

ع پڑتا ہو دل میں شک مری چھاتی دھڑکتی ہو

ع واتنا ہو نے بیس بدن سرد ہوگیا
ع وہ کیا کریں ہماری ہی قسمت الٹ گئی

حمدم توڑتے ہوئے اپنے میزبان سے کہتے ہیں ع

کچھ اڑھا دیجئے مولا مجھے نیند آتی ہو

شہربانو اپنے وارث سے وقت رخصت فرماتی ہیں ع

صاحب کسی جگہ مجھے بٹھلا کے جائیے

یہ مثالیں نہ محض زبان کی ہیں اور نہ نفسیات نگاری کی، نہ محض منظر کشی کی، نہ محض طرز بیان کی، بلکہ یہ فن کی وہ مثالیں ہیں جن میں اس کے تمام اجزائے ترکیبی متناسب صورت میں باہم دگر آمیز ہو گئے ہیں، انیس ہماری زبان کے وہ استاد فن ہیں جن سے شاعر شعر کہنا سیکھ سکتے ہیں، میرے ایک بزرگ نے فرمایا تھا "انیس کی شاعری، اردو زبان کا قرآن ہے" اردو پر ایمان لانا ہو تو انیس کو پڑھیے، کم سے کم میں نے تو انیس سے اردو بھی سیکھی، شعر کہنا بھی سیکھا، اس لیے مجھے اس قول کی صداقت میں شک نہیں، انیس کا اثر بعد کی نسلوں پر اتنا گہرا ہے کہ اسے سمجھے بغیر اردو نظم کے لب و لہجے کو سمجھنا ممکن نہیں، چکبست کے مسدس تو صاف انیس کا چربہ نظر آتے ہیں، اقبال کے مسدس ہی میں انیس کا پرتو نہیں بلکہ دوسری نظموں میں بھی انیس کے اسلوب کا عکس جھلکتا ہو، جوش جن کے لیے کہا جاتا ہے کہ اردو میں الفاظ کا اتنا بڑا جادوگر دوسرا نہیں ہوا انیس سے ہی کسب فیض کرتے نظر آتے ہیں، اقبال اور جوش سے متاثر ہونے والے شعرا، بالخصوص ترقی پسند شاعروں کی نظموں کے خطیبانہ لہجہ میں صاف انیس کی زبان بول رہی ہے، اگر انیس محض مرثیہ گو ہوتے اور ان کی اپیل ایک فرقے کی حد تک محدود ہوتی تو اس ہمہ گیر اثر کو کیا نام دیا جائے؟

انیس دوسرے مرثیہ گویوں سے کئی حیثیتوں سے ممتاز بھی ہیں، اور منفرد بھی، انیس نے اپنے یہاں بین کا عنصر دوسروں کے مقابلے میں بہت کم کر دیا، البتہ رزم کا تناسب ان کے یہاں سب سے زیادہ نظر آتا ہے، رجز پر انھوں نے خاص طور پر توجہ کی ہے، گھوڑا، تلوار

رجز اور جنگ عربی اور فارسی شاعری کے ہمیشہ محبوب موضوعات رہے ہیں، انیس سے پہلے اردو میں رزمیہ شاعری برائے نام تھی، دبیر نے بھی انیس کے قدم سے قدم ملا کر چلنا چاہا، مگر ان کا گھوڑا دو بند سے آگے بڑھے تو دم توڑ دیتا ہے۔ تلوار ان کی بھی انیس کی تلوار کی طرح دور دور تک پہونچ جاتی ہے مگر نہ وہ کاٹ ہو نہ گرمی، انیس کے یہاں مبالغے میں بھی حقیقت کا رنگ ہے اور دبیر کے یہاں حقیقت بھی مبالغہ بن جاتی ہے، رزم کے جیسے مناظر انیس نے کھینچے ہیں دوسری جگہ نہیں ملیں گے، مثال کے طور پر اورنق شامی اور قاسم کی رزم کا منظر دیکھ لیجیے۔ انیس خود فنونِ سپہ گری سے واقف تھے اسلحہ کے ایک ایک گر پر نظر رکھتے تھے، اس علم کے بغیر مختلف ہتھیاروں کا یہ فنکارانہ استعمال ممکن ہی نہ تھا۔

انیس کے بعد مرثیہ ختم نہیں ہوا بلکہ خاندانِ انیس کے علاوہ بھی مرثیہ گویوں کی طویل فہرست نظر آتی ہو۔ انیس سے پہلے اس صنف کو خلیق، ضمیر، دلگیر، فصیح برت چکے تھے، مرثیے کی جس شکل کو انیس نے چمکایا وہ ضمیر ہی کی دی ہوئی تھی، انیس کے معاصرین میں دبیر ایسے ہم پلہ استاد کے علاوہ عشق اور تعشق بھی تھے۔ بعد کے شعرا میں، نفیس، انس، مونس، دولھا صاحب عروج پیارے صاحب رشید اور وحید نے انیس کی روایت ہی کو اپنایا۔ متاخر مرثیہ گویوں میں جلیس اور تہذیب بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک مرثیہ میں طبع آزمائی کرتے رہے۔ مرثیے میں کچھ شاعروں نے نیا رنگ بھی بھرنا چاہا، اس سلسلے میں جوش، نجم، آل رضا وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں مگر ان تمام کوششوں کے باوجود مرثیہ انیس کے آگے نہ بڑھ سکا دراصل انیس اور پھر دبیر نے اس صنف کے سارے امکانات کو بڑی حد تک ختم کر دیا تھا، ان کے بعد مرثیہ میں ضمنی اور فروعی تبدیلیاں اور اضافے تو ہو سکتے تھے۔ لیکن یہ صنف کوئی بڑا شاعر پیدا نہ کر سکتی تھی۔ بعد میں بھی جو تجربے ہوئے، اور جس طرح مرثیے کو روح عصر سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ وہ بڑی حد تک مصنوعی کوششیں تھیں، یوں بھی کوئی تجربہ یا اضافہ اتنا وقیع نہیں جس کا ادبی مرتبہ معرض بحث میں آسکے۔ مرثیہ کے اس زوال کے اسباب معاشرت میں بھی ڈھونڈے جاسکتے ہیں اور مرثیہ گوئی کے فن میں بھی۔ جہاں تک مذہبی عقیدے اور

عزاداری کا سوال ہو، مرثیے کی آج بھی اہمیت ہو، مرثیے آج بھی کثرت سے سوزخوانی اور
تحت اللفظ میں پڑھے جاتے ہیں چھوٹے چھوٹے قصبات میں بھی نہ صرف اچھے مرثیہ خوان بلکہ
مرثیہ کے شعری اور فنی پہلوؤں کی داد دینے والے سامعین بھی مل جائیں گے۔ اس کے باوجود
مرثیہ کوئی قابلِ ذکر شاعر ۔۔۔ اس لیے پیدا نہ کرسکا کہ انیس کے بعد مرثیے کو انھی کے انداز
میں آگے بڑھانا ناممکن تھا۔ مرثیہ انیس کے یہاں اپنے فنی عروج کو پہونچ چکا تھا، اب انیس
یا دبیر کی تقلید میں صرف روایتی مرثیہ گوئی ہی ممکن تھی۔ دوسری بات یہ ہو کہ انیس کے یہاں واقعاتِ کربلا
اور ان کے مضمرات کا کوئی وسیع فلسفیانہ پس منظر نہیں تھا۔ انیس مرثیے میں کسی فکری عنصر کو
روشناس نہ کرسکے۔ بعد میں جس طرح اقبال نے کربلا کے واقعہ کو گہری معنویت دی، وہ انیس
کے طویل مرثیوں میں کہیں نہیں ملتی۔ انیس کی شاعری بیانیہ تھی، اور مجالسِ عزا سے متعلق تھی
اس لیے باوجود انیس کی شاعرانہ عظمت کے مرثیہ عام مذہبی معتقدات و روایات کی سطح سے
زیادہ اونچا نہ اٹھ سکا۔ اپنے زمانے میں انیس کی مقبولیت کا راز یہی تھا کہ انھوں نے مذہبی
جذبات کو زبان دی، اور گریہ و زاری کو آرٹ بنایا۔ مذہبی حلقوں میں مرثیے آج بھی اسی مقصد
کی تکمیل کرتے ہیں۔ ان کے شعری پہلوؤں پر کم ہی غور کیا جاتا ہے۔ شاعری کی داد بھی معتقدات
ہی کے سہارے سے ملتی ہو۔ لیکن اس حلقے سے باہر انیس کی وقعت بہ حیثیت شاعر کے ہو۔ ادب و
شعر میں معتقدات کو ضمنی اہمیت دی جاتی ہو۔ اسی لیے وہ ناقدین یا اساتذۂ ادب جو شاعری
کو محض کسی خیال، عقیدے یا فلسفے ہی کی تبلیغ سمجھتے ہیں انیس کی فنی بڑائی اور کمالِ سخن کو
نظرانداز کرکے انھیں وہ اہمیت نہیں دیتے جس کے وہ مستحق ہیں۔ اس افراط و تفریط کے باوجود
انیس کا شعری مرتبہ اب مسلّم ہوچکا ہے، اور ان کی شاعرانہ بڑائی میں کوئی شک کم ہی کیا
جاتا ہے، نہ تو انیس شیعوں کے عقیدے کے مطابق خدائے سخن ہیں، اور نہ مخالفین کے
نقطۂ نظر کے لحاظ سے محض ایک مذہبی شاعر۔ انیس اپنے زمانے اور اپنے معتقدات کے اسیر تھے
ان کا تصورِ شعر بھی اپنے دور کے غزل گو شعرا سے زیادہ مختلف تھا۔ وہ لفظ پرست نہ ہوتے ہوئے
بھی زبان کو بہت اہمیت دیتے تھے، ان کے یہاں مرصع سازی اور رعایتِ لفظی کو بھی خاص

اہمیت حاصل ہو۔ اس کے باوجود وہ شاعری کا، بالخصوص مرثیے کا ایک مقصد بھی سمجھتے تھے، اور شاید اسی لحاظ سے انھیں شعر کی مقصدیت کے اولین رازداروں میں شمار کیا جاسکتا ہے وہ اپنے دور کے ان نکتہ چینیوں سے بھی بیزار تھے جو روایتی غزل گویوں کی چشمکوں کو مرثیے کی تنقید میں بھی دخل دیتے تھے ۔

غلط یہ لفظ، وہ بندش بُری، یہ مضموں سست
ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینیوں کو

طرحی مصرعوں پر طبع آزمائی، اور دوسروں کی زمینوں میں استادی دکھانے کو بھی وہ شاعری نہیں سمجھتے تھے ۔

بھلا ترددِ بےجا سے ان میں کیا حاصل
اٹھا چکے ہیں زمیندار جن زمینوں کو

اور غالب کی طرح شاعری کو قافیہ پیمائی کی بجائے معنی آفرینی مانتے تھے، ورنہ وہ یہ نہ کہتے

لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار
خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

انیس کے تصورِ فن اور محاورے کے ساتھ ہی مقصد اور معنی کو بھی خاصی اہمیت حاصل ہے لیکن یہ مقصدیت اور معنویت چند مذہبی معتقدات و روایات کی پابند ہے۔ اردو شاعری میں فکری سرمایہ انیس سے پہلے بہت زیادہ قابلِ لحاظ نہ تھا، اور مرثیے کا میدان تو اس فکری عنصر سے بھی محروم تھا جو غزل کے حصے میں آچکا تھا، پھر خود انیس کوئی مفکر تھے نہ مصلح بلکہ صرف شاعر تھے۔ اس لیے ان سے اس معنویت کا مطالبہ کرنا، جو اقبال کی تعبیرِ کربلا میں ملتی ہے، زیادتی ہوگی۔ انیس کی شاعری بنیادی طور پر بیانیہ شاعری ہے، جس کے اپنے حدود ہیں، وہ شعوری طور پر کوئی رزمیہ بھی نہیں لکھ رہے تھے اس لیے ان کی شاعری کا موازنہ ہومر، ورجل یا فردوسی سے کرنا بھی غلط ہوگا۔ مرثیہ ایپک ہے نہ ڈرامہ، جو لوگ انیس کو شیکسپیئر سے ٹکراتے ہیں وہ انیس کے ساتھ انصاف نہیں کرسکتے۔ اگر انیس کے مرثیوں کو رزمیہ (EPIC) یا ڈرامہ ثابت کیا جائے تب بھی

ان کی عظمت پر حرف نہیں آتا۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ اپنے زمانے اور ماحول کے آداب و رسوم معتقدات و روایات اور تصورِ فن کا لحاظ رکھتے ہوئے انھوں نے زندہ شاعری کی ہے۔ انیس سے کم تر درجے کا شاعر ایک مذہبی روایت کو اس طرح ہماری شعری روایت اور ادبی ورثے کا اہم جز نہ بنا سکتا تھا۔ انیس کے یہاں اپنے زمانہ کے اثر سے شعر کا محدود تصور بھی ملتا ہے اور اپنے عصر شعری ماحول کی خامیاں بھی۔ وہ مبالغے، رعایتِ لفظی اور رونے رلانے کو بھی مرثیے کے لوازم مان کر برتتے ہیں، لیکن ان میں سے کوئی بھی عیب ان کی تصویروں کو بے رنگ نہیں کرتا۔ اگر وہ مرثیہ گو نہ ہوتے تو یقیناً اپنے زمانے کا رزمیہ لکھتے۔ اب بھی یہ رزمیہ ان کے مرثیوں کے اوراق میں جگہ جگہ بکھرا ہوا ہے۔ اور یہ رزمیہ تقریباً نصف صدی بعد لکھے گئے "شاہنامۂ اسلام" سے زیادہ وسیع، جاندار اور شاندار ہے۔ انیس نے نہ صرف اپنے عہد بلکہ اپنے بعد کے زمانوں میں ہونے والی مذہبی شاعری کے خطرات کو محسوس کر لیا تھا، شاید اسی لیے وہ بعد کے ان شاعروں کے مقابلے میں ہر لحاظ سے دیو قامت نظر آتے ہیں جنھوں نے مذہب کو شاعری کی بنیاد بنایا۔ انیس محض مذہبی شاعر نہ تھے بلکہ وہ ایک ایسی تہذیب کے شاعر ہیں، جس کے صحت مند اور زندہ عناصر پر ہمیں آج بھی ناز ہے۔ جب تک یہ گنگا جمنی تہذیب کسی نہ کسی صورت میں زندہ رہے گی، انیس کی شاعری بھی باقی رہے گی۔ انیس نے مرثیے کو مرثیہ ہی نہیں بنایا، بلکہ ایک تہذیب کا آئینہ اور کلاسیکی شاعری کا صحیفہ بنا دیا۔ ان کا یہ دعویٰ شاعرانہ تعلی ہوتے ہوئے بھی حق شناسی اور خود شناسی کا اعلان ہے ؎

مری قدر کر اے زمینِ سخن
تجھے بات میں آسماں کر دیا
سبک ہو چلی تھی ترازوئے شعر
مگر ہم نے پلّہ گراں کر دیا

آتشِ گُل کا شاعر

"آتشِ گل" جگر مرادآبادی کی غزلوں کا تیسرا مجموعہ ہے ان کا پہلا مجموعہ "داغِ جگر" تھا اور دوسرا "شعلۂ طور"۔ "شعلۂ طور" اور "آتشِ گل" کے درمیان وہی فاصلہ ہے جو عاشق اور سرمست جگر اور آج کے جگر کے درمیان ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کی شخصیت میں کوئی بنیادی تبدیلی آگئی ہے۔ جگر کی شاعری کا بنیادی مزاج اور لب و لہجہ تو وہی ہے، موضوعات بھی تھوڑی سی کمی بیشی کے ساتھ وہی ہیں لیکن "آتشِ گل" کا شاعر عشق میں زیادہ شائستہ لہجے میں زیادہ گمبھیر اور انداز میں زیادہ گہرا اور پختہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے عشقیہ تجربات اور زندگی کے آلام و حوادث، مسرتوں اور خوشیوں ماحول کی تلخیوں اور تبدیلیوں کو محسوس کرنے کے بعد ان کو شاعری میں بیان کرنے تک کئی منزلیں طے کی ہیں، اس نے انھیں اپنے مزاج میں رچایا بسایا ہے اور جذبات کی آگ سے تپایا ہے۔ اس نے زمانے کے تجربات ماحول کے اثرات، محبت کی شادکامیوں اور محرومیوں، کو خالص شخصی انداز میں محسوس کرنے کے بعد ان پر ایک دوسرے شخص کی حیثیت سے بھی نظر ڈالی ہے یہ وہ منزل ہے جہاں داخلیت خارجیت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور جہاں خالص شخصی (SUBJECTIVE) انداز معروضی نقطۂ نظر (OBJECTIVE) میں ڈھل جاتا ہے، "شعلۂ طور" کا شاعر عاشقانہ محرومی و مہجوری، شادکامی و نشاط انگیزی، رندانہ سرشاری و سرمستی، بیباکی و تیزی،

کا شاعر ہے، مجموعی حیثیت سے "شعلۂ طور" میں جگر داغ اسکول کے شاعر معلوم ہوتے ہیں، سطحی اور جذباتی، اس میں شک نہیں کہ اس دور میں بھی جگر کا عشق ہمیں ارضی اور جسمانی عشق کا تاثر دیتا ہے اور عاشق کی شخصیت عشق میں مٹی اور کھوئی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن ان غزلوں میں جذبات کا وہ ٹھہراؤ، محبت کی وہ گہرائی، انداز نظر کی وہ گیرائی نہیں ملتی جو "آتش گل" کی غزلوں میں نظر آتی ہے اور اسی لیے "آتش گل" کا جگر داغ اسکول سے ہٹا ہوا اور فکر و جذبے کی حد تک نسبتاً بلند تر مقام پر نظر آتا ہے۔ جگر بنیادی طور پر محبت کے شاعر ہیں۔ "شعلۂ طور" میں ان کے پاس وہ رنگ زیادہ نمایاں ہو جو محبت کا بہت ہی سطحی روپ ہو اور جو داغ اسکول کی شاعری کا موضوع ہے۔ میں محبت کے اس سطحی روپ اور کھل کھیلنے کے عامیانہ انداز کو برا نہیں سمجھتا اس لیے کہ محبت ہمیشہ اپنی تمام تر سنجیدگیوں، اور پاکیزگیوں کے ساتھ ہی جلوہ گر نہیں ہوتی، ہوس بھی محبت ہی کی ایک شکل ہے اور وہ چیز جسے حسرت نے "فاسقانہ شاعری" سے تعبیر کیا ہے ہمارے آپ کے جذبات ہی کی ترجمان ہے۔ یہ جذبات کتنا ہی مزا دیں شاعری میں کتنا ہی چٹخارہ اور بیان میں کتنا ہی کٹیلا اور بانکا تیکھا انداز پیدا کر دیں، لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ یہ محبت کے جذبات نہیں۔ محبت تو انسان کے دل و دماغ، اعصاب اور گوشت پوست کو پگھلا کر آتش سیال بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مہجور و نامراد محبت ہی ادب و شاعری میں اپنی پوری شدت اور بھرپور تاثر کے ساتھ ظاہر ہو سکتی ہے۔ جو شاعر محبت کی تقدیس اور بلندی کو اس طرح پیش کرے وہ داغ اسکول کا شاعر نہیں ہو سکتا ؂

تری خوشی میں اگر غم سے بھی خوشی نہ ہوئی
وہ زندگی تو محبت کی زندگی نہ ہوئی

ادھر سے بھی ہے سوا کچھ ادھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

سمجھے تھے دور تجھ سے نکل جائیں گے کہیں
دیکھا تو ہر مقام تری رہگزر میں ہے

کوئی شایستہ و شایان غم دل نہ ملا
ہم نے جس بزم میں دیکھا اسے تنہا دیکھا

یہ کیا مقام عشق ہے ظالم کہ ان دنوں
اکثر ترے بغیر بھی آرام آ گیا

سب پھونک دے خاشاک و خس مذہب و ملت
اللہ رے یک شعلۂ رخسار محبت

تو محبت کو لازوال بنا — زندگی کو اگر نہیں ہے ثبات

آرزوئے ہر نفس حیات و مرگ — عاشقی بے نیازِ مرگ و حیات

دنیا کے ستم یاد نہ اپنی ہی وفا یاد — اب مجھ کو نہیں کچھ بھی محبت کے سوا یاد

کیا لطف کہ میں اپنا پتہ آپ بتاؤں — کیجے کوئی بھولی ہوئی خاص اپنی ادا یاد

جگر وہ انجام و آغازِ الفت — سکوت آخر آخر فغاں اول اول

پھر یہ جدائیاں ہیں کیوں پھر یہ دہائیاں ہیں کیوں
عشق سے تو الگ نہیں حسن سے میں جدا نہیں

بیٹھے ہیں بزمِ دوست میں گم شدگانِ حسنِ دوست
عشق ہو اور طلب نہیں، نغمہ ہے اور صدا نہیں

یوں زندگی گزار رہا ہوں ترے بغیر — جیسے کوئی گناہ کیے جا رہا ہوں میں

وہ ہزار دشمنِ جاں سہی مجھے غیر پھر بھی عزیز ہو
جسے خاکِ پا تری چھو گئی وہ برا بھی ہو تو برا نہیں

نود جس میں آرزوئے شکستِ غرور ہو — ایسی بھی آج ایک نظر دیکھتا ہوں میں

حسن کو سمجھا ہے کیا اے بوالہوس — حسنِ معنی بھی ہے صورت ہی نہیں

بے ربطِ حسن و عشق یہ کیف و اثر کہاں — تھی زندگی عزیز، مگر اس قدر کہاں

ہر جلوۂ جمال ہے برقِ گریز پا — اے دل یہاں تجلیٔ بارِ دگر کہاں

عرصہ ہوا کہ رسمِ محبت بدل گئی — دامن سے وہ معاملۂ چشمِ تر کہاں

صد عشرتِ نگاہ، مسلسل خوشا نصیب — لیکن لطافتِ نگہِ مختصر کہاں

غنیمت ہے کہ اس دورِ ہوس میں — ترا ملنا بہت دشوار بھی ہے

یوں تو وہ شکوہ سنجِ رسوائی — اور درپردہ ہمت افزائی

شرمِ گنہ سے بڑھ کے ہو عفوِ گناہ کی شرم — یارب کہاں میں جاؤں یہ نشتر لیے ہوئے

اللہ رے بے بسی کہ غمِ روزگار بھی — بیٹھا ہوں تیرے غم کے برابر لیے ہوئے

ان اشعار کا کہنے والا، ان معاملاتِ حسن و عشق کو سمجھنے والا داغ اسکول کا شاعر نہیں، اگر کھینچ تان کے جگر کو کسی سے قریب بھی کیا جا سکتا ہے تو وہ مومن اور حسرت ہیں۔ مگر مومن کی معاملہ بندی، ان کی ہجر و وصل کی ترجمانی، ان کا انداز پھر بھی جگر سے مختلف ہے۔ جگر بھی مومن کی طرح خالص عشق یا خالص غزل (غزل جس کے معنی ہیں محبوب سے باتیں کرنا) کے شاعر ہیں مگر دونوں کی سطح میں فرق ہے کیوں کہ جہاں ہمیں جگر کے بیانِ عشق میں لہجے کی شائستگی، ربودگی، تڑپ، کسک اور خود سپردگی ملتی ہے، وہ مومن سے زیادہ میر کی یاد دلاتی ہے، حسرت اور جگر میں یہ فرق ہے کہ حسرت حسن و عشق کے سادہ معاملات کے شاعر ہیں جیسے

وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

گھر سے ہر وقت چلے آتے ہو کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو

یا پھر زیادہ گہرائی کے ساتھ یہ شعر ؎

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

ان اشعار میں محبت ہے مگر یہ محبت وہ نہیں جو میر کے شعر کو کسی کا پردہ بنا دیتی ہے بلکہ ابتدائے عشق کے معصوم جذبات ہیں، اسی لیے ان میں تہذیبِ جذبات عاشقی کے باوجود معصوم شوخی اور کھلنڈراپن بھی ہے۔ اور یہی حسرت کی عشقیہ شاعری ہے، جگر کی شاعری میں عشق کی سطح اس سے زیادہ بلند ہے۔

داغ، امیر اور لکھنو اسکول کے شاعروں نے غزل کو جس سطحی معاملہ بندی تک محدود کر دیا تھا۔ وہاں جذبات کی تہذیب و ترتیب نہیں بلکہ بے محابا اظہار ہے جو کتنا ہی فطری سہی مگر اونچی شاعری نہیں بن سکتا۔ چوما چاٹی، اشارہ بازی اور ناز و غمزے کی غماز شاعری اپنے کو اندازِ بیان کے کتنے ہی حسین پردوں میں چھپائے مگر ابتذال، سماجی بگاڑ اور اخلاقی انحطاط کی آئینہ دار ہے۔ یہ ہمارے ہندوستانی سماج کا قصور ہے، اور جنس پرستی پابندی کا نتیجہ ہے جہاں مرد اور عورت کا صحت مند کھلی فضا میں ملنا TABOO بن جائے وہاں

شاعریا تو ذہنی عیاشی کرسکتا ہے یا جنسِ بازاری کو اپنے جھوٹے اور مصنوعی جذباتِ عاشقی کا مرکز بنا سکتا ہے، ہماری شاعری میں یہی ہوا، اُردو کی عشقیہ شاعری میں جتنی بھی روایات ملتی ہیں معشوق کے ساتھ اس کا ظالم، قاتل بے وفا، کج ادا، اور ہرجائی ہونا، رقیبوں کی فوج کی فوج، کوچۂ قاتل کی سختیاں، ناز و ادا کے کرشمے، ابرو کی تیغ، مژگان کے تیر، ترچھی نظر کی کٹار، اشاروں کے بان۔ یہ سب دراصل طوائف سے وابستہ ادائیں ہیں جو تصور کی دنیا میں ہمارے شاعروں نے معشوق سے وابستہ کر لیں۔ دراصل ہماری غزل کی شاعری کا معشوق شریف گھرانوں کی شریف عورت نہیں بلکہ بازار میں بیٹھنے والی عورت ہو۔ اس میں چند استثناء ہیں، میرؔ اور مومنؔ۔ مگر مجموعی طور پر غزل کا مزاج اور روایت یہی ہے۔ اقبالؔ ایسے عہد آفرین شاعر نے بھی داغؔ کی شاگردی کے سلسلے میں اپنی ابتدائی غزلوں میں اسی روایت کو اپنایا۔ اس کے برخلاف میرؔ اور مومنؔ کا معشوق ہمارے گھر کی سیدھی سادی الھڑ اور معصوم دوشیزہ ہے، عاشق صحرا صحرا اڑے تو وہ بھی گھر کے کونے کونے رو سکتی ہے۔ محبت کے لیے عورت مرد کا یہ صحت مند رشتہ ضروری ہو۔ یہاں عاشق و معشوق صرف عاشق اور معشوق نہیں رہتے بلکہ دونوں بیک وقت عاشق بھی ہیں معشوق بھی، دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں بھی اور چاہے بھی جاتے ہیں، دونوں ایک دوسرے کے ناز اٹھاتے ہیں، دونوں روٹھتے ہیں، دونوں منائے جاتے ہیں، محبت کی محرومی پر دونوں روتے ہیں کوئی صحرا صحرا، کوئی کونے کونے کوئی آہ کر لیتا ہے اور کسی کی مجبوری یا سماجی پابندیاں اُسے آہ کی اجازت نہیں دیتیں۔

داغؔ اور امیرؔ کی انحطاطی عاشقانہ شاعری کے اثر کو حسرتؔ نے کم کیا اور انھوں نے اپنی شاعری میں گھر کی سیدھی سادی لڑکی کو جو "بنتِ عم" ہو اپنی غزل کا مخاطب بنایا، اسی لیے ان کی شاعری میں شوخی، چھیڑ چھاڑ اور کھلنڈرے پن کے باوجود جذبات کی تہذیب، لہجے کی شائستگی اور عورت مرد کے رشتے کا احترام ملتا ہو۔ حسرتؔ کے معاصرین میں یگانہؔ، اصغرؔ اور فانیؔ دوسرے ہی کینڈے کے لوگ تھے، یگانہؔ کا موضوع ہی الگ تھا، اصغرؔ تصوف کو حسن کارانہ و حسن آفریں انداز میں ڈھالنے کی بے وقت سعی کرتے رہے، فانیؔ نے عشق بھی کیا، عشق کے جذبات کی ترجمانی

بھی، مگر ان کی شاعری پر جو "ماتمی یا عزائی" فضا چھائی ہوئی ہو، اس کی وجہ سے زندگی اپنی بوقلمونی اور بھرپور رنگ میں ان کے یہاں نمایاں نہ ہو سکی۔ اس کے باوجود ماننا پڑتا ہو کہ ان چاروں شاعروں نے غزل کے نئے مزاج کی تشکیل اور نئی روایات کی تعمیر میں حصہ لیا، شاید اصغر کا حصہ سب سے کم ہے۔ ان کا لب و لہجہ کتنا ہی حسین کا رانہ سہی مگر ان کے موضوع نے انھیں بہت محدود کر دیا تھا، اصغر ہوں یا آسی غازی پوری، میں سمجھتا ہوں کہ کوئی بھی تصوف کی شاعری میں درد کے پائے کو نہیں پہونچ سکتا۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ کوئی درد سا صاحبِ حال اور صاحبِ علم صوفی ان میں نہیں تھا، دوسرے درد کا دور تصوف کے عروج و اثر کا عہد تھا، سماجی اور سیاسی حالات نے بھی جو بے یقینی اور افراتفری پیدا کر دی تھی اس کی وجہ سے صاحبانِ دل جلوت کے ہنگامے چھوڑ کر خلوتِ باطن کا رخ کر رہے تھے، اصغر کو وہ عہد نہیں ملا، اسی لیے وہ مزاج بھی نہیں ملا۔ اصغر کا مبلغ علم درد کے مقابلے میں بہت کم ہے، وہ تصوف کے اتنے بڑے عالم ہیں، نہ عامل، اس لیے ان کی شاعری وقت کی آواز بننے کے بجائے صرف حسن کاری بن کر رہ گئی۔ یہی سبب ہو کہ جگر کے پاس بھی جہاں تصوف کے اشعار ملتے ہیں وہ بے جان نہ سہی پھر بھی اگلوں کی آوازِ بازگشت سے زیادہ کچھ اور نہیں۔ جگر کا اندازِ اور شاد اندازِ بیان ان کو کتنا ہی چمکائے مگر ان میں وہ آب و تابِ زندگی کی وہ کسک اور تڑپ پیدا ہی نہیں ہو سکتی جو جگر کے عشقیہ اشعار میں ان کے عشقیہ تجربات نے پیدا کر دی ہے۔ البتہ اتنا ضرور ہوا کہ تصوف کے ماورائی تصورِ عشق (Transcendental concept of love) نے ان کی عشقیہ شاعری کی سطح کو زیادہ بلند کر دیا کیوں کہ جب تک عشق میں تھوڑا ماورائی عنصر (Transcendental element) نہ ہو وہ کسی وقت بھی موتمن کی سطح تک پہونچ سکتی ہے یا نیچے گر کر داغ کی سطح تک اتر سکتی ہے۔ تصوف کا یہ اثر میر نے بھی قبول کیا تھا، آتش نے بھی اور غالب نے بھی۔ حالی کی بلند عاشقانہ شاعری میں بھی ماورائی عنصر براہ راست نہ سہی بالواسطہ ضرور اپنا اظہار کرتا ہے۔ عشق میں اس ماورائی عنصر کے شامل ہونے سے ہی جگر ایسے شعر کہہ سکتے ہیں ؎

غنیمت ہے کہ اس دورِ ہوس میں ترا ملنا بہت دشوار کبھی ہے
حسن کو سمجھا ہے کیا اے بوالہوس حسنِ معنی بھی ہے صورت ہی نہیں۔
تو محبت کو لازوال بنا زندگی کو اگر ثبات نہیں
بیٹھے ہیں بزمِ دوست میں گم شدگانِ حسنِ دوست
عشق ہے اور طلب نہیں، نغمہ ہے اور صدا نہیں

اسی کیفیت اور اسی سطح کے بہت سے اشعار "آتشِ گل" میں ملتے ہیں۔ اس لحاظ سے جگر کا کارنامہ ہے کہ انھوں نے ایک طرف تو مرد و عورت کے صحت مند جنسی اور عشقیہ رشتے کو سمجھا اور اپنی شاعری میں برتا۔ دوسری طرف انھوں نے عشق کی تقدیس و تنظیم، بزرگی اور ماورائیت کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ یہ سب تصوف کا فیضان نہ سہی تصوف کی چند اچھی روایات کا فیضان ضرور ہے۔

جگر کی شاعری میں عشق محض سادہ جنسی تعلق اور عورت مرد کے درمیانی رشتے سے عبارت نہیں ہے بلکہ وہ درد، اصغر، اقبال اور دوسرے شعرا کی طرح اسے بہت وسیع مفہوم میں استعمال کرتے ہیں، جہاں عشق Anti - intellectual رجحان کی علامت بن جاتا ہے ؎

عشق ہے اس مقام پر کہ جہاں زندگی نے شکست کھائی ہے
ابھی کمال کو پہنچی کہاں ہو فطرتِ عشق کہ آدمی کو ہنوز انتظارِ آدم ہے
یہ زندگی خاک زندگی تھی گداز قلب و نظر سے پہلے
ہر ایک شے غیر معتبر تھی ترے غم معتبر سے پہلے
کہاں تھی یہ روح میں لطافت کہاں تھی کونین میں یہ وسعت
حیات ہی جیسے سو رہی تھی کسی کی پہلی نظر سے پہلے

عشق اور محبت کے اس مفہوم کی وسعت بڑی حد تک تصوف ہی کے تصورِ حسن و عشق پر مبنی ہے۔ اس کیفیت کا اظہار ایک غزل کے ان مسلسل اشعار سے ہوتا ہے ؎

خطرۂ موت اب نہ فکرِ حیات | نشہ ہی نشہ ہے خمار سے دور
پرتوِ حسنِ ذات سے نزدیک | سایۂ زلفِ تابدار سے دور
اک حقیقت خیال سے برتر | اک جہاں چشمِ روزگار سے دور
عشق ہے اس مقام پر کہ جہاں | حسن ہے نقصِ اعتبار سے دور

معرفتِ جمال میں وہ اسی لیے عقل و نظر کو ہم رہانِ سست گام و منزل ناآشنا سمجھتے ہیں اس راہ میں صرف جذبۂ دل کام آتا ہے جس کو کسی اور اصطلاح سے بیان نہیں کیا جا سکتا ؎

معرفتِ جمال میں کام نہ آئے بال و پر | عقل کہیں پہ گر پڑی چھوٹ گئی کہیں نظر

عشق کے اس پس منظر نے جگر کی مادّی اور ارضی، جسمانی اور انسانی محبت کو بھی پاکیزگی اور بلندی عطا کی ہو۔ ان جذبات و واردات کو جگر نے جس طرح بیان کیا ہے وہ غزل کے روایتی انداز سے مختلف ایسی چیز ہے جو غزل میں جگر کے مقام کا تعین بھی کرتی ہے اور ان کے اسلوب کو دوسروں سے الگ بھی کرتی ہے۔ میر نے کہا تھا ؎

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے | عشق بن یہ ادب نہیں آتا

جگر نے احترامِ محبوب کے ساتھ ہی احترامِ عشق کو بھی بلند کر دیا ہے ؎

کبھی کبھی تو اسی ایک مشتِ خاک کے گرد | طواف کرتے ہوئے ہفت آسماں گزرے
ترے عشق کی کرامت یہ اگر نہیں تو کیا ہو | کبھی بے ادب نہ گزرا مرے پاس سے زمانہ
ہوش میں رہتا تو کیا جانے کہاں رکھتا قدم | یہ غنیمت ہو مزاجاً عشق دیوانہ بھی ہے

بعض بعض مقامات پر حسن و عشق کا جو بلند تصور ہمیں جگر کے پاس نظر آتا ہو وہ اردو میں نئی چیز نہ ہوتے ہوئے بھی کم یاب ہو۔ ان اشعار سے جگر کا تصورِ جمال و احساسِ حسن ہی ظاہر نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی ماننا پڑتا ہے کہ ان کی عشقیہ شاعری محض سطحی جذبات کی بے تہہ شاعری نہیں۔ یہ جذبات تہہ در تہہ ہیں اور ان کے پیچھے بڑا ہی لطیف احساسِ کمال کارفرما ہے۔

حسن جس رنگ میں ہوتا ہے جہاں ہوتا ہو | اہلِ دل کے لیے سرمایۂ جاں ہوتا ہے
حسن وہی ہے حسن جو ظالم | ہاتھ لگائے، ہاتھ نہ آئے

نغمہ وہی ہے نغمہ جس کو
روح سنے اور روح سنائے

میں جہاں ہوں ترے خیال میں ہوں
تو جہاں ہے مری نگاہ میں ہے

وہ یوں دل سے گزرتے ہیں کہ آہٹ تک نہیں ہوتی
وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

جب مجھے دیکھ کے کونین کی وسعت دیکھی
حسن ہی حسن محبت ہی محبت دیکھی

محبت صلح بھی پیکار بھی ہے
یہ شاخِ گل بھی ہے تلوار بھی ہے

جو کوئی سن سکے تو نکہتِ گل
شکستِ رنگ کی جھنکار بھی ہے

کس کا خیال کون سی منزل نظر میں ہے
صدیاں گزر گئیں کہ زمانہ سفر میں ہے

جب کوئی عشق میں بربادِ جہاں ہوتا ہو
مجھ کو محسوس خود اپنا ہی زیاں ہوتا ہو

حسن خود پردہ کشائے رخِ مقصود تو ہے
عشق کو حوصلۂ عرضِ تمنا نہ سہی

زندگی آج بھی دلکش ہو انہی کے دم سے
حسن اک خواب سہی عشق اک افسانہ سہی

مری نظر سے تری جستجو کے صدقے میں
یہ اک جہاں ہی نہیں سینکڑوں جہاں گزرے

کہاں کا حسن کہ خود عشق کو خبر نہ ہوئی
رہِ طلب میں کچھ ایسے بھی امتحاں گزرے

اب جگر کے وہ اشعار دیکھیے جو خالص محبت اور غزل کے اس شاعر نے اس طرح ڈوب کر کہے ہیں کہ ان کی بشریت داخلی تڑپ، تجربۂ معاملاتِ دل کی گہرائی۔ لطافت اور نزاکت بڑے سے بڑے منکرِ جگر کو بھی تڑپا دینے کے لیے کافی ہے۔

گئے وہ دن کہ دل سرمایۂ دردِ مبہم تھا
مگر آنکھوں کی اب تک بے سامانی نہیں جاتی

جسے رونق ترے قدموں نے دے کر چھین لی رونق
وہ لاکھ آباد ہو اس گھر کی ویرانی نہیں جاتی

اس بزم سے دل لے کر گیا آج اثر آیا
ظالم جسے سمجھے تھے مظلوم نظر آیا

عرضِ نیازِ عشق کا چاہیے اور کیا صلہ
میں نے کہا بچشمِ تر، اس نے سنا بچشمِ تر

اس گھڑی کی شرم رکھ لے اے نگاہِ نازِ دوست
ہر نفس کو جب حیاتِ جاوداں سمجھا تھا میں

خیر مزاجِ حسن کی یارب
تیز بہت ہے دل کی دھڑکن

وہ بدگمانیاں ہیں نہ وہ سرگرانیاں
اتنی بھی دل کی دل کو ابھی خبر نہ ہو

مجھے یہ وہم رہا مدتوں کہ جرأتِ شوق   کہیں نہ خاطرِ معصوم پر گراں گزرے
خطا معاف زمانے سے بدگماں ہو کر   تری وفا پہ بھی کیا کیا نہیں گماں گزرے
کوئی نہ دیکھ سکا جن کو دو دلوں کے سوا   معاملات کچھ ایسے بھی درمیاں گزرے
دیکھا ہے عشق ہی میں یہ عالم بھی بارہا   جس کا معاملہ ہو اسی کو خبر نہ ہو

غزل کا یہ لہجہ، یہ مزاج، یہ انداز پوری طرح غزل کے کلاسیکی اور روایتی عناصر سے الگ تو نہیں ہو مگر روایت پر اضافہ ضرور ہے۔ ان اشعار کے پیچھے آج کے انسان کا دل دھڑک رہا ہے، جس کے جذبات اتنے سیدھے سادے نہیں جو عشق کے سطحی معاملات اور پیار کی عامیانہ باتوں سے مطمئن ہو سکیں، یہاں جذبات کے پردے میں ایک الجھا ہوا اور تہہ در تہہ ذہن بھی بول رہا ہے جو ان معاملات کو غیر جانب دار ہو کر بھی دیکھ سکتا ہے، وہ معشوق کی مجبوری کو بھی سمجھتا ہے صرف خود ہی آہ نہیں کرتا۔ وہ زمانے سے بدگمان ہو کر محبوب سے بھی بدگمان ہو جاتا ہے اور بعد میں اپنی اس عشق ناآشنائی پر افسوس بھی کرتا ہے، وہ غمِ روزگار کو بھی غمِ جاناں کے برابر لیے بیٹھا ہے اور اس پر حیران بھی ہے کہ ایسا کیوں کر ہو گیا۔ خالص عشق یا خالص حسن کی شاعری کا تو کوئی وجود ہی نہیں ہو سکتا کیوں کہ حسن و عشق کی پرورش بھی ماحول میں اور اس کی پابندیوں میں رہ کر ہی ہوتی ہے۔ اس لیے آج کے شاعر کے لیے تو ممکن ہی نہیں کہ وہ عشق کرے اور سماج کے دوسرے عناصر پر نظر نہ رکھے۔ صحت مند عشق یہ بھی نہیں کہہ سکتا کہ یہ ساعتِ انقلاب ہو اور اس وقت مجھے انقلاب کا استقبال کرنا ہے، لہٰذا عشق بالائے طاق۔ زندگی کی جد و جہد، تعمیر اور غمِ روزگار کا مقابلہ غمِ جاناں کے دوش بدوش جاری رہتا ہے۔ اور یہی صحت مند سماجی رشتوں کا عرفان ہے جس شاعر کو یہ عرفان حاصل ہو وہ اپنے مسلکِ عاشقانہ پر شرما بھی نہیں سکتا۔

زندگی آج بھی دل کش ہو انہی کے دم سے   حسن اک خواب سہی، عشق اک افسانہ سہی
میں نہ زاہد سے ہوں شرمندہ نہ صوفی سے جگرؔ   مسلکِ عشق مرا مسلکِ رندانہ سہی

جگرؔ کے متعلق ایک عرصے تک یہ رائے عام رہی ہے کہ وہ صرف حسن و عشق کے نغمے الاپتے

ہیں، ان کا نقطۂ نظر بہت داخلی اور روایتی ہے۔ لیکن حیرت ہوتی ہے، جب ہم اسی جگر کے دیوان میں ایسے اشعار پڑھتے ہیں جن میں ہم کو اپنے دور کے اہم سماجی اور سیاسی حالات کی پرچھائیاں ہی نظر نہیں آتیں بلکہ روحِ عصر کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ یہاں جگر کے سیاسی اور سماجی شعور سے بحث کرنے کے بجائے بہتر ہوگا کہ جگر کی شاعری کے اس عنصر کو بھی ہم ان کی فنکارانہ دیانت اور شاعرانہ بصیرت پر محمول کریں، اس لیے کہ انھوں نے روایت کا پورا احترام کرتے ہوئے بھی نئے تقاضوں کا احترام ملحوظ رکھا اور صرف عشق کے ترانے سننے پر اکتفا نہیں کی بلکہ اپنے اردگرد کے حالات سے بھی باخبر رہے۔ اسی وجہ سے جگر کی غزل آج کی غزل بن جاتی ہے اور غزل کے حال اور مستقبل کا مقدر جگر کی غزل سے بھی ایک حد تک وابستہ کیا جا سکتا ہے۔

یہاں میں ایک جملۂ معترضہ لکھے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا۔ "آتش گل" میں رشید احمد صدیقی صاحب کا مقدمہ بھی شامل ہے جس میں انھوں نے اپنے مخصوص انداز اور غزل کی روایتی تفہیم کے حدود میں رہتے ہوئے بھی جگر کی غزل کو سمجھنے اور سمجھانے کا حق ادا کر دیا ہے لیکن جہاں وہ غزل کے حال اور مستقبل کو حسرت، اصغر، فانی اور جگر سے وابستہ کر دیتے ہیں وہاں وہ ہر دفعہ یگانہ اور فراق کا نام بھول جاتے ہیں۔ حسرت دراصل محبت کے شاعر ہیں لیکن ان کے یہاں سیاسی اشعار بھی ملتے ہیں۔ اپنی سیاسی اور قومی شاعری میں حسرت زیادہ کامیاب نہیں۔ ہم حسرت کو ان کے لہجے کی بیباکی اور ایک معصوم سیاست داں کی قوم پرستی کے لیے داد تو دے سکتے ہیں مگر ان کی شاعری کے اس حصے کو غزلیہ شاعری میں کوئی اونچا مقام نہیں دے سکتے۔ برخلاف اس کے جگر اپنی سیاسی شاعری میں بھی غزل کے سانچوں کو توڑتے نہیں بلکہ ان کے مخصوص اسلوب بیان کے پیمانے میں ڈھل کر یہ شراب اور بھی دوآتشہ ہو جاتی ہے۔ رہے اصغر اور فانی سو وہ دونوں اس صدی کے شاعر ہوتے ہوئے بھی موضوعات کے لحاظ سے اس صدی کے شاعر نہیں۔ ان دونوں کی خدمات غزل میں کتنی ہی ناگزیر اور بلند سہی مگر ان دونوں محترم شاعروں نے روحِ عصر کا حق ادا کرنے میں کوتاہی کی ہے اس لیے یہ کہا جا سکتا

ہے کہ غزل کا مستقبل ان سے وابستہ نہیں۔ حسرت کی سادہ بیانی کے باوجود ان کی شاعری غزل کے مستقبل کے لیے اساس بن سکتی ہو۔ جگر کی غزل کا بہترین حصّہ تو آج بھی اُردو غزل کا لب و لہجہ اور مزاج متعین کر رہا ہے مگر ہم فراق اور یگانہ کو نظر انداز کر کے اُردو غزل کے حال اور مستقبل کا تعین کر سکتے ہیں نہ غزل کے آئندہ امکانات پر کوئی حکم لگا سکتے ہیں۔ یگانہ نے سیاسی افکار و خیالات سے کتنی ہی بے اعتنائی برتی ہو مگر وہ انسانی نفسیات کے جن دقیق نکتوں کو اپنے اشعار میں سلجھاتے ہیں، ان کی فکر میں تہہ در تہہ گہرائی اُن کی آواز میں غزل کے امکانات کو وسیع اور رفیع بنانے کا جو اعتماد، بانک پن اور بے باکی ہے اس نے ہماری نئی غزل کی تقدیر بھی بنائی ہے اور اس کے مستقبل کو بھی نیا راستہ دکھایا ہے۔ فراق نے سیاسی، سماجی موضوعات کو بھی اپنی غزل کا موضوع بنایا اور وہ اس معاملے میں جگر سے کم کامیاب نہیں۔ عشقیہ شاعری کے میدان میں فراق نہ صرف یگانہ سے بہت آگے ہیں بلکہ انھیں اردو کے ان شاعروں میں شمار کیا جا سکتا ہے جنھوں نے عشق کے تصور کو اپنی شاعری سے نئی بلندی پر پہونچایا۔ عشق کے جذبات اور معاملات میں فراق کی شاعری جگر سے بھی زیادہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہے۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے امکانات کا جائزہ لیتے ہوئے اور اس کے مستقبل پر حکم لگاتے وقت حسرت اور جگر کے ساتھ یگانہ اور فراق کی غزل کے امکانات کو بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ فانی کے لہجے کا تفکر اور ان کی داخلیت غزل کے جدید تر رنگ سے قریب تر ہے، مگر ان کے اسلوب کی کلاسیکیت، غالب کی ترکیبوں اور زبان کی دشوار پسندی سے ان کی بہت زیادہ اثر پذیری نے آج کی غزل میں ان کے رنگ کو نمایاں عنصر بننے نہیں دیا۔ اصغر کا پُر تکلف آرٹ، تراش خراش، اور ان کی متصوفانہ فکر تصنع اور نمائش کی حد تک پہونچ کر جدید غزل کے مزاج سے دور ہو جاتی ہے۔

جگر نے فسادات پر بھی نظم لکھی، قحط بنگال پر بھی، آزادی کو خوش آمدید کہتے ہوئے بھی لکھا ہو اور اس کے نتائج کو بالعکس یادگی لکھا ہے۔ وہ رند ہوتے ہوئے بھی ساقی کی محفل سے اٹھ کر زمانے سے نبرد آزمائی کرنا چاہتے ہیں جہاں رند اور ساقی دونوں میخانہ روحانیت

سے وابستہ ہیں دونوں کا مقام بلند ہے اور دونوں ایک دوسرے کی بلندی کا احترام بھی کرتے ہیں، جگر نے خود رندو ساقی کی یہی تشریح کی ہے۔ اس روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جگر کا شاعرانہ عرفان انھیں میخانۂ روحانیت سے نکال کر جدید علم و فن اور حالات کو سمجھنے کے لیے بھی اکسا رہا ہے، انھوں نے روحانیت سے بھی جو اکتساب کیا ہے وہ اسے دار و رسن کی خدمت کے لیے صرف کرنا چاہتے ہیں تاکہ انسان کی روح اور جسم کی ناآسودگی دور ہو۔

کہاں سے بڑھ کے پہنچے ہیں کہاں تک علم و فن ساقی
مگر آسودہ انساں کا نہ تن ساقی نہ من ساقی
سلامت تو، ترا میخانہ، تیری انجمن ساقی
مجھے کرنی ہے اب کچھ خدمت دار و رسن ساقی
کبھی میں بھی تھا شاہد در بغل، توبہ شکن ساقی
مگر بنتا ہے اب خنجر بکف، ساغر شکن ساقی
ابھی ناقص ہے معیار جنوں تنظیم میخانہ
ابھی نامعتبر ہے تیرے مستوں کا چلن ساقی
وہی انساں جسے سرتاج مخلوقات ہونا تھا
وہی اب سی رہا ہے اپنی عظمت کا کفن ساقی

اس نظم میں جہاں جگر کی سیاسی اور سماجی بصیرت نظر آتی ہے وہیں ان کی رندی و عاشقی کا روحانی مسلک بھی سامنے آتا ہے جس سے وہ مطمئن تو ہیں مگر کچھ ناآسودہ بھی۔ دل و دماغ کی یہ ناآسودگی جو روحانیت کا دامن تھام کر بھی نئے حالات سے اپنے کو مطابق نہیں کر پاتی کچھ تو خود کو بدلنا چاہتی ہے اور کچھ حالات کو، یہ جدید ذہن کی عکاسی بھی ہے اور آج کے پیچیدہ تہ در تہ جذبات کی گرہ کشائی بھی ہو۔ جدید شاعری میں عرفان ذات و کائنات کی جو کشمکش نظر آتی ہے، جگر اپنے اس رویے کی وجہ سے ان کی طرف نشان دہی کرنے میں اپنے معاصرین سے زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔

نظم کی ذیل میں جگر نے ضمنی بھی تخلیقات "آتشِ گل" میں شریک کی ہیں وہ دراصل مسلسل غزلیں ہیں، جن میں سے کچھ تو اپنی وحدتِ تاثر و خیال کی وجہ سے نظم کہلائی جا سکتی ہیں مگر کچھ ایسی ہیں جن میں سوائے ردیف و قافیہ کی ہم آہنگی کے اور کوئی وحدت ایسی نہیں جو انھیں نظم کا درجہ دے سکے۔ ویسے تو جگر کی اور بھی کچھ غزلیں اپنے تاثر کی وحدت اور موضوع کے تسلسل کی وجہ سے نظم کہی جا سکتی ہیں، مگر بہتر ہوگا کہ انھیں غزل ہی کہا جائے اس لیے کہ صرف وحدتِ فکر و جذبہ ہی نظم کی نشانی نہیں بلکہ (FORM) ہیئت کے سوا بھی اسلوب، تکنیک اور اندازِ فکر کی بعض ایسی خصوصیات ہیں جو نظم کو غزل سے ممیز کرتی ہیں زیادہ سے زیادہ ہم جگر کی ان غزلوں کو مسلسل غزل کہہ سکتے ہیں اور یہی ان کی خوبی بھی ہے۔ اس لیے کہ آج کا غزل گو ایک ہی غزل میں ہجر و وصال، صبح اور رات، غم اور خوشی کے متضاد جذبات کی ترجمانی کرنے کے بجائے ایک ہی موڈ میں غزل لکھنا پسند کرتا ہے۔ موڈ کی یہ یکسانیت غزل کو نظم سے قریب کر دیتی ہے مگر اپنے تقاضوں، امکانات، انداز اور لہجے کی وجہ سے وہ غزل ہی رہتی ہے۔ میرے خیال میں یہی غزلیں مستقبل کی غزل بننے کا امکان رکھتی ہیں۔

جگر نے زندگی اور مسائلِ زندگی کو جس طرح غزل میں سمویا ہے اس کا اندازہ اس روشنی میں مندرجہ ذیل اشعار سے ہو سکتا ہے ؎

اجل خود زندگی سے کانپتی ہے
اجل کی زندگی پر دسترس کیا

لاکھ تارے ہر طرف ظلمتِ شب جہاں جہاں
ایک طلوعِ آفتاب، دشت و چمن سحر سحر

مسرت زندگی کا دوسرا نام
مسرت کی تمنا مستقل غم

کھنچ کے رہ جائے وہ غنچہ ہی کہاں
گھٹ کے رہ جائے وہ نکہت ہی نہیں

تسخیرِ مہر و ماہ مبارک تجھے مگر
دل میں اگر نہیں تو کہیں روشنی نہیں

کیا قیامت ہو گر اس دورِ ترقی میں جگر
آدمی سے آدمی کا حق ادا ہوتا نہیں

حدیثِ حسن نہ شغلِ شراب و پیمانہ
یہ کس نے چھیڑ دیا زندگی کا افسانہ

زمانہ گرمِ رفتارِ ترقی ہوتا جاتا ہے
مگر اک چشمِ ساقی ہے کہ پرنم ہوتی جاتی ہے

لاکھ آفتاب پاس سے ہو کر گزر گئے
بیٹھے ہم انتظارِ سحر دیکھتے رہے

تو خوش ہو کہ تجھ کو حاصل ہیں میں خوش کہ مرے حصے میں نہیں
وہ کام جو آساں ہوتے ہیں وہ جلوے جو ارزاں ہوتے ہیں

کہاں کے لالہ و گل، کیا بہار توبہ شکن
کھلے ہوئے ہیں دلوں کی جراحتوں کے چمن

یہ ہوش باش کہ وہ انقلاب آ پہونچا
میں سن رہا ہوں دلِ سنگ و خشت کی دھڑکن

آدمی آدمی سے ملتا ہے
دل مگر کم کسی سے ملتا ہے

بات سادہ ہی سہی لیکن حکیمانہ بھی ہے
یعنی ہر انساں بقدرِ ہوش دیوانہ بھی ہو

آج کل میخانے میں تقسیم ہوتے ہیں جگر
زہر کے ساغر شرابِ زندگی کے نام سے

جہلِ خرد نے دن یہ دکھائے
گھٹ گئے انساں، بڑھ گئے سائے

جگر کی شاعری کا بغور جائزہ لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ایک مخصوص نظریۂ شعر بھی ہے، وہ نہ شعرِ محض کے قائل ہیں نہ کسی سیاسی نظریے پر ایمان رکھتے ہوئے اسے اپنی شاعری کی اساس بناتے ہیں، ان کا منصبِ شعر سیاسی نظام سے الگ ہو۔ اگرچہ اس پر ان کے ماورائی اور روحانی نقطۂ نظر کا اثر پڑتا ہے، مگر یہ ان کی فن کارانہ دیانت ہے جو ان سے عشق و محبت کے موضوعات میں بھی اور سیاسی و سماجی حالات کے تقاضوں میں بھی حق بات کہلواتی ہے۔ یہاں وہ دیدۂ شاعر کی بصیرت کو سیاست دانوں، زاہدوں اور صوفیوں کی بصارت سے زیادہ حق بین و حق آشنا سمجھتے ہیں ؎

جنھیں کہ دیدۂ شاعر ہی دیکھ سکتا ہے
وہ انقلاب ترے سامنے کہاں گزرے

اے کمال سخن کے دیدانے
اور اے سخن بھی ہے اک بات

جگر رہ جائے بن کر آہ جو اک کانٹا سا دل
نہ ایسی شاعری اپنی نہ ایسی زندگی اپنی

حسین و سادہ ہو کس درجہ فطرتِ شاعر
ہنسے تو غنچہ و گل رو پڑے تو شبنم ہے

راز جو سینۂ فطرت میں نہاں ہوتا ہے
سب سے پہلے دلِ شاعر پہ عیاں ہوتا ہے

جب کوئی حادثۂ کون و مکاں ہوتا ہے
ذرہ ذرہ مری جانب نگراں ہوتا ہے

میرا کمال شعر بس اتنا ہے اے جگر　　وہ مجھ پہ چھا گئے، میں زمانے پہ چھا گیا

ان اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ جگر شاعری کو صرف کمال سخن اور لفظ و بیان کی صناعی و استادی نہیں سمجھتے وہ شاعر کو فطرت کا آدلین ہمراز مانتے ہیں اور ہر حادثہ کون و مکاں پر شاعر کو شاہد گردانتے ہیں۔ انھوں نے محبت کی محرومیوں، تلخیوں اور زندگی کی مجبوری و نامرادی کو غم ذات نہیں بننے دیا بلکہ اسے کمال شعر بنا لیا ہے۔ وہ ساری کائنات کو اپنی شاعری کا موضوع اور ہمراز سمجھتے ہیں۔ اسی لیے ان کی نظر میں منصب شاعر سیاست داں کے وقتی اور ہنگامی منصب سے بہت بلند ہو ؎

ان کا جو فرض ہو وہ اہل سیاست جانیں
میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

شاعری کے اس نظریے نے جگر کو ایک مدت تک مسائل سے بے نیاز رکھا اور وہ صرف عشق کا راگ الاپتے رہے لیکن ان کا یہ تصور شعر اتنا محدود بھی نہ تھا جو انھیں اپنے پاس ہونے والے واقعات اور حادثات سے بے خبر رکھتا۔ یہ شاعر کے منصب کی شان کے خلاف تھا کہ ذرہ ذرہ اس کی طرف نگراں ہو اور وہ حادثات کون و مکاں کی طرف نگراں نہ ہو۔ اس لیے جگر کو اپنے موضوعات میں کشیدگی اور تنوع پیدا کرنا پڑا جو حادثات کا لازمی اور منطقی نتیجہ تھا۔ جگر کی سیاسی شاعری میں جو وسعت اور رچاؤ اور دل سے نکلی ہوئی اور دل میں اتر جانے والی چیز ہے، وہ کسی مخصوص سیاسی فلسفے کو ماننے اور زبردستی اسے شعری جامہ پہنانے کی کوشش کا نتیجہ نہیں۔ جگر بنیادی طور پر مذہبی آدمی ہیں اور کائنات کی ماورائی اور روحانی قوت پر عقیدہ رکھتے ہیں، ان پر تصوف کی بہت گہری چھاپ ہے لیکن میخانہ روحانیت کا یہ رند شاعر انسان کی عظمت، انسانی رشتوں کے تقدس اور محبت کی ہمہ گیری پر بھی ایمان رکھتا ہے اس لیے وہ نفرت اور جنگ، خون آشامی اور فریب، ریاکاری اور جھوٹ کے خلاف آواز بلند کرنے پر مجبور رہے، جگر کی شاعری میں یہ رجحان غیر فطری اور اوپر سے ٹھونسا ہوا نہیں ہے بلکہ ان حادثات سے جو ہندوستان میں رونما ہوئے

ان کی شخصیت نے گہرا اثر قبول کیا۔ ان کے شاعرانہ احساس کو چوٹ لگی اور یہی چوٹ ان کی سیاسی غزل میں خالص تغزل کا لباس پہن کر ظاہر ہوئی۔ کسی نے انہیں ابتداء میں پسند کیا ہو یا ناپسند لیکن ان کی شخصیت اور کردار کی استقامت اور مضبوطی اور شاعرانہ بصیرت کی سچائی اور ہمہ گیری سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔ یہی سبب ہو کہ جگر اپنے مخصوص نظریات اور خاص نظریہ شعر کے باوجود زندگی بھر کے مقبول شاعر ہے۔ "آتش گل" اس صدی کے ایک اہم شاعر کی شخصیت، زندگی بھر کے تجربات، احساسات اور ردعمل کا حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش گل اور شعلۂ طور کے درمیان وہی فاصلہ ہو جو ربع صدی کے قبل شاعر اور آج کے جگر کی شخصیت کے درمیان حایل ہو جس نے ربع صدی کی قومی تاریخ کے تجربوں کے درمیان سوچا اور محسوس کیا ہے۔

آتش گل کی ایک اور خصوصیت قابل توجہ ہے۔ اکثر بڑے اساتذۂ غزل کے دواوین ایسے لق و دق صحرا لئے بے آب و گیاہ کی تصویر پیش کرتے ہیں جہاں نخلستان خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ غزل، ردیف قافیے کی پابندیوں، ان کے استادانہ صرف اور زور بیان کے سہارے عام طور سے ایک ہی ڈھرے پر چلتی ہے۔ غزل میں تجربات کی گہرائی اور تنوع، موضوعات کی وسعت، فکر کی گہرائی و گیرائی پر روایت کی وہی گہری چھاپ رہتی ہے کہ انفرادیت اکثر اسی کے بوجھ تلے دب اور سکڑ جاتی ہے۔ غزل کو فارسی شاعری سے جو ورثہ ملا، اس نے غزل کو مالا مال بھی کیا، اور محدود بھی، ہمارے بیشتر اساتذہ انہی موضوعات و مسائل، خیالات و واردات کو الٹ پھیر کر باندھتے رہے جنہیں غزل گو مدت پہلے چکے تھے۔ روایت سے انحراف غزل کے روایتی مزاج نے بہت کم گوارہ کیا ہے۔ غالب اور اقبال ایسے مجتہد غزل میں کم ہی پیدا ہوئے۔ انیسویں صدی کے اواخر بیسویں صدی کے اوائل میں غزل کی شاعری روایتی ہو جانے کی وجہ سے اس قدر سطحی ہو گئی تھی کہ اس دور کے غزل گویوں کے دیوان کا مطالعہ کرنے والا حقیقی تجربات اور منفرد لہجوں سے فیض پانے کی امید ہی نہیں کرسکتا۔ جگر اور ان کے معاصرین نے غزل کو اس سطحیت اور تصنع کی فضا

سے باہر نکالا۔ انھوں نے روایت کی پیروی کرتے ہوئے بھی روایاتِ غزل کی اپنے اپنے انداز اور استعداد کے مطابق توسیع کی۔ اس ذیل میں حسرتؔ، اصغرؔ، فانیؔ، فراقؔ اور یگانہؔ سب ہی کی خدمات قابلِ توجہ ہیں۔ اس سعیِ مستحسن کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان شعرا کے دیوان میں صحرا کی ویرانی کی جگہ ایسے وسیع میدانی سبزہ زاروں نے لے لی جنھیں کوئی آہستہ خرام دریا سیراب کرتا ہوا گزر رہا ہو۔ غزلوں کے دیوان کا مطالعہ اتنا صبر آزما نہیں رہا جتنا پہلے کے دور میں ہو گیا تھا۔ غزل میں نئی زندگی اور تازگی پیدا ہوئی شخصی تجربات و واردات اور انفرادی لہجہ و احساس نے بے رنگی و یکسانیت کو ختم کر کے غزل کو اس قابل بنا دیا کہ اس کا مطالعہ کیف آور بن گیا۔ لیکن حسرتؔ کے دواوین اور فانیؔ کے کلیات میں یہ کیفیت جو ایک مستقل کیف کہلائی جا سکتی ہے کم ہے۔ اصغرؔ کے مجموعے مختصر ہونے کی وجہ سے سطح کی ناہمواری کا کم تر شکار ہوئے ہیں۔ یگانہؔ کے یہاں اس غضب کی انفرادیت ہو کر ان کی انانیت پست و بلند کی ناہمواریوں سے بھی ہیں اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ جگرؔ کے ابتدائی دواوین داغِ جگر اور شعلۂ طور میں انفرادیت کی یہ شان اور شعر کی شخصیت کا وہ زور نہیں جو پست کو بھی گوارا اور ناہموار کر دے۔ شعلۂ طور میں کہیں کہیں بجلی کی سی چمک (Flashes) دکھائی دے جاتی ہے، مگر یہ روشنی مستقل ہو کر پوری غزل میں پھیلنے نہیں پاتی۔ اس وقت تک جگرؔ کی غزل اپنے لہجے کی رندی و سرمستی کے باوجود روایت کی اسیر نظر آتی ہے، اس کی توسیع نہیں کرتی، اس کے علاوہ ان کے تجربات میں سطحیت بھی بہت زیادہ نمایاں ہے، وہ ٹھہراؤ اور گہرائی جو آتشِ گل میں ان کے عشقیہ تجربات کا خاص وصف ہے، شعلۂ طور میں بہت کم ملتی ہے۔ شعلۂ طور کے برخلاف آتشِ گل سراپا انتخاب نہ سہی ایک ٹھہری ہوئی (sustained) کیفیت کا اظہار ضرور ہے، پوری کی پوری غزلیں اس کیفیت سے چمکتی اور چھلکتی ہوئی ملتی ہیں۔ اس خصوصیت کی حامل غزلوں میں منفرد اشعار کی بلندی اتنی اہم نہیں رہ جاتی بلکہ پوری غزل کا مجموعی تاثر زیادہ اہم ہوتا ہے۔ آتشِ گل کی بیشتر غزلیں اس بلند سطح کی غزلیں ہیں، جن کی خوبی چند اشعار کی خوبی، بلندی اور شدتِ تاثر پر منحصر نہیں بلکہ تمام اشعار ایک ہی سطح کے کیف میں ڈوبے ہوئے ہیں اور باہم دگر منسلک و مربوط نظر آتے

ہیں۔ جگر کے اس مجموعے کے مقابلے میں فراق کے کلیات کی غزلوں میں یہ ناہمواری اور ٹھہری
ہوئی کیفیت شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہو کہ فراق نے غزل کے مقابلے میں
استادانہ رنگ پیدا کرنے کی جو شعوری کوشش کی، وہ جگر نے کبھی بھی نہ کی، اسی لیے جگر کی غزلیں
استادی کے عیب، بحر ردیف کو باندھنے کی غیر ضروری اور غیر شاعرانہ کوشش کے برے اثرات
سے بھی پاک رہیں۔ فراق کے منتخب اشعار میں جو گہرائی، بلندی اور انفرادیت ہو، وہ ان کی
پوری پوری غزلوں میں نایاب نظر آتی ہے، اسی لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اگر فراق منتخب اشعار
کے شاعر ہیں تو جگر پوری غزل کے شاعر ہیں۔ جگر کی دنیائے فکر اتنی وسیع نہیں جتنی فراق کی ہو
لیکن جگر کا شاعرانہ تجربہ یا وجدان ان کی فکر کی محدودیت اور گہرائی کی کمی کی تلافی کر دیتا
ہے۔ یوں تو فراق کے یہاں بھی ان کی وسعت مطالعہ، فکری صلاحیت اور مشرق و مغرب سے
گہری واقفیت غزل میں اتنی نہیں جھلکتی جس کی توقع ان ایسے وسیع المطالعہ شاعر سے کی جا
سکتی ہے۔ فراق نے غزل کی کلاسکیت کو اس قدر اوڑھ لیا کہ ان کا مغربی ادب کا مطالعہ
بھی انھیں اس اثر سے نکالنے میں زیادہ کامیاب نہ ہوسکا۔ جگر اپنے معمولی مطالعے، محدود نظر
اور عامتہ الورود تجربات کو بھی اپنے احساس کی گہرائی سے فکر بنا دینے پر قادر ہو گئے تھے۔ ان
کے یہاں جذبے کی شدت مرتکز ہو کر خیال کی سی قابل ترسیل کیفیت بن جاتی ہے۔ شعلۂ طور
کے شاعر کی سطحیت سے یہ توقع نہ کی جا سکتی تھی، لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جگر کی شاعرانہ
بصیرت اور اپنے ابتدائی دور کے شاعرانہ اظہار سے کہیں زیادہ وسیع اور ہر اززامکانات تھی۔

جگر کو اپنی ابتدائی زندگی میں تعلیم اور مطالعے کے مواقع میسر نہ آئے۔ ایام شباب
میں جبکہ ان کی رندی و سرمستی عروج پر تھی، وہ ایک طرح کے احساس ندامت یا لاشعوری
احساس جرم کے ماتحت تصوف و خانقاہی نظام کی بیعت و مریدی کے شکنجے میں پھنس گئے
اس مریدی اور اثر پذیری نے انھیں اصغر کو اپنا قبلہ و کعبہ ماننے پر مجبور کر دیا۔ جگر کا حاسۂ
اخلاق، اپنی ظاہری بغاوت کے باوجود مذہب کی روایتی اخلاقیات میں ہی محصور رہا۔ ان
کی رندی بھی ایک طرح سے بغاوت کی بجائے اس ذہنی کشمکش سے فرار اور پناہ گاہ کی تلاش

تھی جس کے عذاب کو جھیلنا اس کی شخصیت کے بس کی بات نہ تھی۔ اس کرب کو سہتے، پی جانے اور راحت بنا دینے کے لیے جس کھلے ہوئے ذہن اور وسیع شخصیت کی ضرورت تھی، وہ یا تو جگرؔ کو ودیعت ہی نہ ہوئی تھی یا پھر انھیں حالات نے اس شخصیت کے نشو و نما کا موقع نہ دیا۔ وجہ جو بھی ہو ان کی شخصیت محدود ہو گئی، اور بہ نظر زیادہ کھلی ہوئی دنیا میں بھٹکنے اور آوارگی و جستجو کی لذت سے آشنا ہونے کی بجائے روایتی مذہب و اخلاق کی پابندیوں ہی میں عافیت تلاش کرنے لگی۔ آخری دور میں ترک مے نوشی مذہب کے گوشۂ عافیت میں دنیائے عاقبت کی فلاح ڈھونڈنے ہی کا ایک ثبوت ہے۔ جو لوگ اس دور میں جگرؔ سے ملے ہیں، وہ بخوبی جانتے ہیں کہ باوجود تائب ہونے کے جگرؔ کے لیے شراب میں آخر وقت تک ایک ناقابل مزاحمت کشش تھی۔ جگرؔ نے اپنی زندگی پر جو پابندیاں عاید کر لی تھیں، وہ انھیں اس ناقابل مزاحمت کشش کے غلبے سے بچائے رہیں لیکن جگرؔ دوسرے خواروں کی سرشاری و خوشی میں وہی محرومانہ لذت لیتے رہے جو ان کی اپنی لذت بن سکتی تھی۔ یہ بھی ایک نفسیاتی حیلہ تراشی ہی تھی۔ جگرؔ کی درماندگیٔ شوق کو حرم اور آئین حرم میں ترشی ترشائی پناہ گاہ مل گئی۔ وہ غالبؔ کی طرح اپنی گمراہی کو زندگی کا مسلک نہ بنا سکے۔ انھوں نے دین بزرگان کی خوشی کو کھلے ہوئے ذہن کی بت شکنی اور صاحب نظری پر فکر و اخلاق کے ہر پہلو میں ترجیح دی۔ جگرؔ کے شاعرانہ احساس نے انھیں وہ زمین فراہم کر دی جہاں وہ اپنی بے تابی اور کرب کو روایتی اخلاق سے ہم آہنگ کر کے شان وضعداری کے ساتھ زندگی اور اس کے تقاضوں سے نبھاتے رہے۔

جگرؔ کی شخصیت کے اپنے حدود ہیں۔ اسی لیے ہم جگرؔ سے وہ مطالبات نہیں کر سکتے جو ان سے برتر اور وسیع تر شخصیت رکھنے والے شاعروں سے کیے جا سکتے ہیں۔ جگرؔ نہ میرؔ کی سی ہمہ گیر شخصیت، اور دنیا کے ہر طوفان کو جھیل جانے والی طاقت ور انا رکھتے تھے، نہ ان میں سوداؔ کا سا طنطنہ اور جنگجویانہ جذبہ تھا، نہ وہ غالبؔ کی فکری بے باکی اور رندانہ سرکشی سے فیضیاب تھے، انھیں اقبالؔ کا سا مطالعہ اور نظر ملی تھی۔ وہ ہمارے دور کے

درجہ کے غزل گو اساتذہ کی صف میں کھڑے ہیں، جن کی شاعری عظمت کی حدود کو نہ چھو سکی۔
مگر اپنے زمانے کا منفرد اظہار ضرور بن گئی۔ وہ روایت کے ویسے ہی اسیر رہے جیسے اوسط
درجے کا کوئی ذہن رہتا ہے، ان کے تجربات و موضوعات کی دنیا بھی ایک اوسط آدمی کی
دنیا کی طرح محدود رہی۔ جگر کے شاعرانہ احساس اور شخصیت نے ان کی نظر میں جتنی بھی
وسعت پیدا کی وہ ان حدود کے اندر ہی رہ کر کی۔ جگر بڑے آدمی نہ تھے، ان کی شخصیت
عہد آفریں نہ تھی، وہ اپنے عہد کے نمائندہ تھے، ان میں وہی بڑائی، ضبط، زندگی سے بہرطور
نبھانے کی شان ملتی ہے، جو اوسط درجہ کے عام آدمیوں کی زندگی کو بے نامی و گمنامی کے
باوجود بڑا اور قابل احترام بناتی ہے۔ جگر کی شاعرانہ صلاحیت ان کی حدود کو توڑ سکتی
تھی، لیکن انھوں نے اپنے حدود سے مفاہمت کر لی۔ ان کے پاس فکر کے وہ ہتھیار اور تشکیک
کو مسلک بنانے کی وہ توانائی ہی نہ تھی جو مفاہمت کے علاوہ کوئی اور راستہ اختیار کرتی پھر
ان کے مبلغ علم کی طرح ان کے فارم کی جکڑ بندیاں بھی تھیں۔ اس کے تنگ حدود بھی تھے
انھوں نے اپنے بیان کے لیے انھی حدود کو وسعت دی، اسے توڑنا ان کی فطرت کے خلاف بھی
تھا، اور بس میں بھی نہ تھا۔ لیکن ان حدود میں رہتے ہوئے بھی اس حد کے باہر جو انقلابات
اور تجربات ہو رہے تھے وہ انھیں پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے رہے۔ یہی سبب ہے کہ انھوں
نے یگانہ کی طرح اپنے معاصرین کو حقارت سے دیکھا، نہ اپنے بعد کی نسل کی ترقی پسندی کو
مطعون کیا۔ یگانہ کی شخصیت وسیع تر اور فکر بلند تر تھی۔ مگر وہ اپنی انانیت کے حصار میں
اس قدر محصور ہو کر رہ گئے کہ زمانے کے ساتھ اتنا بھی نہ چل سکے، جتنا اپنی محدود شخصیت
کے ساتھ جگر چل لیے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یگانہ کی انفرادیت میں عظمت تک پہنچنے
کے امکانات تھے، اور آج بھی ان کے اسلوب کے امکانات کو برتا جا سکتا ہے، لیکن وہ
اپنے معاصرین سے کوئی برتر کارنامہ نہ چھوڑ سکے۔ جگر کی طرح انھوں نے اپنے عہد کو بھی متاثر
نہ کیا۔ حالانکہ ان میں متاثر کرنے کی صلاحیت زیادہ تھی۔ وہ اپنے عہد میں نامقبول رہے
جگر کی مقبولیت نے ان کے تمام معاصرین کے چراغوں کو مدھم کر دیا تھا۔

اردو غزل پر جگر کا اثر اچھے معنوں میں نہیں پڑا۔ شاید جگر کے اسلوب میں اچھا اثر چھوڑنے کا امکان بھی نہیں تھا۔ جگر کی اپنی بڑائی نے ان کے اسلوب کو انفرادیت اور زندگی کی آب و تاب بخشی، لیکن یہ اسلوب بعد والوں کے لیے مثال نہ بن سکتا تھا۔ اس کے دو اسباب ہیں، ایک تو یہ کہ جگر کے اثر قبول کرنے والوں میں کسی کی شخصیت میں وہ گہرائی نہ تھی، جو جگر کی محدودیت میں ملتی ہے۔ کسی کا شاعرانہ وجدان اتنا تربیت یافتہ نہ تھا جتنا جگر کا تھا۔ جن لوگوں نے جگر کی پیروی کی (شکیل، خمار، مجروح، فنا وغیرہ) ان کی شخصیتیں جگر سے بھی زیادہ محدود تھیں، اور نظر ان کی نظر سے بھی زیادہ سطحی۔ جگر کی مقبولیت میں ان کے ترنم اور آواز کی بے پناہ اثر اندازی کو زیادہ دخل تھا، شاعری کو کم۔ جگر کے متبعین نے ترنم اور آواز کو ہی سب کچھ سمجھ لیا، شاعری پر کوئی توجہ نہ کی۔ ان شاعروں نے عامۃ الورود، تجربات، سطحی عشقیہ واردات، معمولی درجے کی لفظی الٹ پھیر، مصنوعی نغمگی، سستی جذباتی اپیل، فرسودہ اور روایتی انداز بیان میں پامال مضامین کے باندھنے کو ہی فن سمجھ لیا۔ ان میں سے کسی کا مبلغ علم وسیع تھا، نہ تجربہ گہرا۔ شاعرانہ صلاحیت بھی بہت ہی مختصر سی تھی۔

مجروح کے علاوہ اور کسی کے یہاں جگر کا نکھرا ستھرا رچا ہوا فن، روح عصر سے فن کی ہم آہنگی اور شاعری کی اپنی داخلی موسیقیت نہیں نظر آتی۔ مجروح سے امید تھی کہ وہ نئے شعور کے ساتھ جگر کے اسلوب کے امکانات کو آگے بڑھائیں گے۔ مگر خود مجروح کی شخصیت فکر و نظر کی ان وسعتوں سے متعارف نہ ہو سکی، جو شاعری کے فطری ملکے کی تربیت و ترقی کے لیے لازمی شرط ہے۔ مجروح نے لکھا بھی اتنا کم کہ ان کی غزلوں کی متغزلانہ کیفیت اپنا بھرپور اظہار نہ کر سکی۔ جب ان کی اپنی منفرد آواز بننے لگی تھی تو وہ فلم کی نذر ہو گئے۔ خمار کے یہاں بھی دوسروں کے مقابلے میں شاعری کی فطری صلاحیت اور غزل کا مزاج زیادہ نمایاں تھا لیکن کچھ تو اپنے حدود کی تنگی اور کچھ حالات کا شکار ہو کر وہ بھی جگر کی روایات کی توسیع نہ کر سکے۔ آج مشاعروں میں گانے والے شعرا کی جو امت پریشاں گلے کے کمالات کی داد حاصل کر رہی ہے اس میں سے بیشتر جگر ہی کا دم بھرتے ہیں کچھ تو ایسے کور ذوق اور

کور نظر ہیں جو جگر کو اقبال اور غالب پر بھی فوقیت دینے میں حیا محسوس نہیں کرتے۔ لیکن ان میں سے کسی نے بھی جگر کے فن سے اکتساب فیض نہیں کیا، وہ جگر کے ابتدائی دور کی سطحیت ہی کو جگر کا رنگ سمجھتے ہیں اور فن سے زیادہ خوش گلوئی کو عزیز رکھتے ہیں۔ ان شعرا کی مشاعرہ گیر مقبولیت نے ہمارے شاعروں کی ادبی سطح کو پستی سے پست تر کر دیا ہے، اور اب تو یہ سطح ابتذال اور بھانڈ پن تک گر گئی ہے۔ اسے ہم جگر کی مقبولیت کا منفی اثر کہہ سکتے ہیں، لیکن ایک تو ایسے شاعروں اور مشاعروں سے ادبی رجحانات متعین نہیں ہوتے۔ دوسرے ان کا اثر چاہے عوام پر کتنا ہی زیادہ ہو، دیرپا نہیں ہوتا، اس لیے سوائے ایک وقتی اور عارضی نعرہ کے ان شعرا کا وجود عدم ہی کے برابر ہے۔ دوسرے یہ کہ کسی شاعر کے نادان دوستوں، اس کے گمراہ مقلدین کی کثیر تعداد کی موجودگی خود اس شاعر کے اپنے شعری کارنامے کو کم وقعت نہیں کرتی، البتہ اس شاعر کے اسلوب کی تہی دامنی اور کم امکانی کو ضرور واضح کرتی ہے۔ جگر اپنے ان مقلدین کے ہاتھوں رسوا ہونے کے باوجود آج بھی ہمارے دور کے محبوب اور محترم شاعر ہیں۔

ابتک جگر کے منفی اثر کے صرف ایک پہلو سے بحث کی گئی، اس منفی اثر کا دوسرا سبب جگر کے مقلدین کی خامیوں میں ڈھونڈنے کے بجائے، خود جگر کی شاعری میں ڈھونڈنا چاہیے۔ میں سمجھتا ہوں کہ جگر کی شاعری میں بذات خود اتنی قوت نہیں تھی کہ وہ اپنا مثبت اور دور رس اثر چھوڑ سکتی۔ اپنی بات کی وضاحت کے لیے میں فیض کی مثال دینا چاہتا ہوں۔ جگر کے بعد جن شعرا نے غزل کے نئے امکانات کو روشن کیا، اور غزل کے موجودہ خدوخال کو ابھارا، ان میں فیض کی شخصیت سب سے نمایاں ہو۔ ایک تو اس حیثیت سے کہ فیض نے کلاسیکیت کے اُن امکانات کو برتا جو جدید تقاضوں کی تکمیل کر سکتے تھے، انھوں نے نہ صرف اساتذہ کی علامتوں اور زبان کو کامیابی سے برتا بلکہ پرانی علامتوں کو نئے معانی بھی دیے، دوسرے اپنے اثر کے لحاظ سے کسی اور معاصر شاعر کو فیض کے برابر مقبولیت نصیب نہ ہوئی، فیض اپنی اس تعلّی میں بڑی حد تک حق بجانب ہیں ؎

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

فیض کی طرزِ بیان اڑانے والوں کے یہاں جو خامی دکھائی دیتی ہے، وہ دراصل خود فیض کے اسلوب کی بنیادی کمی کا نتیجہ ہے۔ فیض کی شاعری کی پوری فضا بہت محدود ہے۔ اس فضا کو ہم کسی باذوق اور خوش سلیقہ صاحبِ ثروت کے ڈرائنگ روم سے تشبیہ دے سکتے ہیں، جس کی سجاوٹ میں نفاست، سامانِ آرائش میں ذوقِ انتخاب، ترتیب میں سلیقہ، فضا میں روایت سے ایک صحت مند رشتہ استوار دکھائی دیتا ہے۔ لیکن اس فضا میں جو دھندلکے کی سی کیفیت، جو ٹھہراؤ، جو احتیاط و نزاکت ہے، وہ کھلے ہوئے میدانوں کی دھوپ کی تیزی، ہوا کے تھپیڑوں اور طوفانی لہروں کے جھٹکوں کو برداشت نہیں کر سکتی۔ فیض کی انقلابی رومانیت اسی فضا میں اپنا متوازن، اور دھیما دھیما اظہار کر سکتی ہے۔ جب ان تمام عناصر کو اٹھا کر جو فیض کی شاعری کی فضا کی تشکیل کرتے ہیں، وسیع تر دنیا میں رکھ دیا جائے تو یہ بہت چھوٹے اور بہت غیر اہم نظر آنے لگتے ہیں۔ فیض کی طرزِ بیان اڑانے والوں نے فیض کی شاعری کی پوری فضا کو تو گرفت میں نہیں لیا بلکہ ان کی مخصوص زبان، علائم اور لہجے کی زیرِ لب گنگناہٹ کو اڑانے کی کوشش کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فیض کے اسلوب کا جادو اپنی فضا سے باہر نکل کر ٹوٹ گیا۔ اس جادو کو فیض ہی "شیشوں کے مسیحا" کی طرح پر تاثیر زبان اور اپنی شخصیت کی توانائی عطا کر سکتے ہیں، اس کی پیروی نہیں کی جا سکتی۔ اسی طرح جگر نے اپنی شخصیت اور تجربات کے دائرے میں غزل کا جو اسلوب بنایا اور سنوارا، وہ آج کے حالات شاعری کی تیزی سے بدلتی ہوئی فضا، اور بیرونی دنیا کے انقلاب آفریں تجربات کے ساتھ زیادہ دور تک نہیں چل سکتا۔ اس کی اپیل بھی محدود ہے، اور اس کے امکانات کی دنیا بھی تنگ۔ اس اسلوب کی کامیابی کے لیے نہ صرف جگر کی اپنی شخصیت اور اسکی انفرادیت درکار ہے بلکہ ہمیں اس دنیا کو بھی روکنا، ٹھہرانا اور واپس لانا ہوگا جس نے جگر کی شاعری پر قبولِ خاطر و لطفِ سخن کی مقبولیت کا وہ تاج رکھا جو دوسروں کا مقدر نہ بن سکا۔ جگر کی شاعری کی فضا اس قدر محفوظ اور مامون زندگی کی فضا نہیں۔ جیسی زندگی، باوجود رسن و دار کی آزمائش کے، فیض کے یہاں ملتی ہے، بلکہ عام زندگی کی وسیع تر فضا ہے، مگر یہ فضا روایات، مذہب

اور محدود ذہنوں کے تصورات میں محدود ہو۔ شاید اسی لیے کوئی قابلِ ذکر شاعر، بجز مجروح کے، اس فضا سے متاثر نہ ہو سکا۔ شاید مجروح کو بھی آج جگر سے اتنا زیادہ اثر قبول کرنے کی بات سے انکار ہو، کیونکہ شعوری طور پر بھی کوئی باشعور شاعر، جو زندگی اور فن کے رشتے سے واقف ہو، کسی دوسرے شاعر کو پوری طرح قبول ہی نہیں کر سکتا، اور اگر قبول کرے بھی تو اس کی دنیا تک محدود نہیں رہتا۔ فیضؔ کی طرح جگرؔ کی تقلید میں بھی خطرات زیادہ ہیں اور کامیاب شاعری کے امکانات کم تر۔

ان اسباب کا نتیجہ ہے کہ جگرؔ کی شاعری نے ہماری غزل پر اچھا اثر کم چھوڑا اور منفی اثر زیادہ۔ جگرؔ سے کم تر درجے کا شاعر اپنے اس فنی اثر کی روشنی میں بہت پہلے ہی طاقِ نسیاں میں بٹھا دیا جاتا۔ جگرؔ کی شاعری کی توانائی کا راز اس حقیقت میں ہے کہ ان آواز کی صداقت، لہجے کی رندی و سرمستی، زندگی سے ان کا حقیقی رشتہ، نغمگی سے ان کی فطری وابستگی اور زندگی میں ان کی شان وضعداری ان کی شخصیت کی انفرادیت کا فطری جز ہیں۔ اسی لیے ازالۂ سحر کے تمام سامان فراہم ہونے کے باوجود ان کی شاعری کا جادو آج تک اردو غزل کے سر چڑھ کر بول رہا ہے۔ اور شاید یہ جادو ابھی بہت دن تک جاگتا اور خوش ذوقوں کو جگاتا رہے گا۔

شعرِ فراقؔ ماسوائے غزل

(فراقؔ کی نظمیں اور رباعیات)

فراقؔ غزل گو اساتذہ کے سلسلے کی آخری کڑی ہیں، اردو شاعری کا وہ عہد جس نے آرزوؔ، عزیزؔ، ثاقبؔ، صفیؔ، جلیلؔ، ریاضؔ، اور پھر حسرتؔ، اصغرؔ، فانیؔ، یگانہؔ، اور جگرؔ کو پیدا کیا، نئی زندگی اور اس کے بدلتے ہوئے مزاج کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر ابتک فراقؔ میں زندہ ہو۔

فراقؔ کی شاعری کی عمر نصف صدی کے لگ بھگ ہو، بہت کم شاعر اتنی لمبی مدت تک زمانے کا ساتھ دے سکے اور زمانے نے ان کا ساتھ دیا۔ آج بھی ہمارے سامنے کتنے ہی ایسے شاعر زندہ ہیں جو ادب کے لیے جیتے جی مر چکے ہیں اور کتنے ہی ایسے ہیں جو اگر زندہ رہتے تو زندگی ہی میں قدیم کہلائے جاتے۔

مجھے فراقؔ کی زندگی کا ثبوت اس حقیقت میں بھی ملتا ہے کہ وہ نصف صدی کے ہر موڑ پر اپنی شاعری کو بھی موڑ دیتے رہے، اور نہ صرف اپنی شاعری بلکہ پوری ہم عصر شاعری کے لہجے کی نئی نئی لہروں اور تازہ ترین امکانات کو سمجھتے اور سمجھاتے رہے۔ یہی سبب ہو کہ وہ اپنے سے کم عمر، "اساتذۂ نظم و غزل" کے مقابلے میں آج تک نئے ہیں۔ تازگی بھی ادب کی ایک اہم صفت ہو۔ ایک تازگی اضافی ہوتی ہے۔ محض کسی مختصر سے دور کے لیے یا محض اسلوب کی تازگی، یا آواز کا نیا پن، یا موضوع کا اچھوتا پن۔ لیکن ایسی تازگی کا آب و رنگ گردشِ زمانہ کی

تہوں میں دب کر جلد ہی بجھ جاتا ہے۔ دوسری تازگی وہ ہو، جو محض زمانے کی آواز یا محض اسلوب، لہجے یا موضوع کے نئے پن سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ شاعر کی شخصیت کی آئینہ دار ہوتی ہو، جس میں آفاقی اور کائناتی اسرار کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں اور جنھیں ہر ملک، ہر عہد اور ہر زمانے میں نئے نئے معنی پہنائے جا سکتے ہیں۔ عظیم ادیبوں اور شاعروں کا کلام آج بھی اسی معنی میں تازگی لیے ہوئے ہو۔ اسی روح کے فقدان کی وجہ سے نوح ناروی ایسے شاعر یا آج کے شاعروں میں گلے کی داد پانے والی ٹولیوں کے سربراہ دراصل افراد قدیم ہیں۔ وہ آج ہی کے لیے نہیں قدیم سے قدیم زمانے سے بھی پیچھے ہیں کیوں کہ ان کی شاعری میں اور کچھ ہو نہ ہو وہ روح ہی نہیں جو شاعر کو شاعری بناتی ہو۔ حقیقی شاعری نہ قدیم ہوتی ہے نہ جدید، سدا بہار ہوتی ہے۔ فراق کی شاعری میں وہ روح ہمیشہ کارفرما رہا ہے جس نے شاعری کو سدا بہار بنا رکھا ہے۔

جب بھی ہم کسی شاعر پر حکم لگانے بیٹھتے ہیں تو اسے کسی ایک خانے میں قید کر دینا چاہتے ہیں۔ یہ غلط تصور ہمارے یہاں مروّج ہے کہ کوئی بھی لکھنے والا یا تو نثر نگار ہوگا یا شاعر، پھر اس حد بندی کا خاتمہ یہیں نہیں ہوتا بلکہ ہم نثر نگار کو نثر کی کسی ایک صنف میں اور شاعروں کو شاعری کی کسی ایک صنف میں قید کر دینا چاہتے ہیں۔

انسان کو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ایک ہی آدمی فن کار ہونے کے ساتھ ہی سماج کا ایک ذمہ دار فرد، خاندان کا ایک رکن، کسی معاشی پیشے کی زنجیر کی ایک کڑی کی حیثیت بھی رکھتا ہو، اس کی یہ تمام حیثیتیں علیحدہ علیحدہ خانوں میں منقسم نہیں ہوتیں بلکہ ایک نامیاتی کل کے اجزا کی حیثیت رکھتی ہیں اور اس کل کا ہر جز دوسرے پر اثر انداز ہوتا ہے اور یہ حیثیت مجموعی نشو و نما پاتا ہے اور اپنا اظہار مختلف واسطوں سے کرتا ہے۔

مغرب میں تو ایک ہی شخص بیک وقت نقاد بھی ہوتا ہے، ناول بھی لکھتا ہو، ڈرامے بھی قلم بند کرتا ہے، اور شاعری بھی کرتا ہے اور شاعری بھی کسی ایک ہیئت Form کی پابندی نہیں ہوتی۔ خود ہمارے یہاں اردو میں بڑے بڑے شاعروں نے نثر بھی لکھی ہے۔ اور تنقید بھی کی ہو (تذکرے)۔ میر کے بیٹے کوئی لاکھ کہے کہ وہ غزل کے شاعر تھے لیکن ان کی

مثنویاں، قصیدے اور دوسری چیزیں اس خیال کی تردید کے لیے گواہ عادل ہیں۔ سودا کے لیے ان کی زندگی میں کسی نے کہہ دیا کہ وہ تو قصیدے کے بادشاہ تھے اور ہمارے روایت پرست نقاد یہ جملہ لے اڑے۔

غزل اور نظم کی تخصیص معمولی درجہ کے شاعروں کے ساتھ تو کی جا سکتی ہے جن کی شخصیت ہی عام طور پر تہہ دار نہیں ہوتی، لیکن اچھے اور بڑے شاعروں کی شخصیت اتنی تہہ دار ہوتی ہے کہ اسے کسی صنف میں بند کیا ہی نہیں جا سکتا۔ وہ ہر صنف میں اپنے اظہار کا نیا راستہ نکال لیتی ہے۔ غزل گو اور نظم گو کی تقسیم ہمارے ادب میں ہماری معاشرت کے یک رخے پن کی عکاسی کرتی ہے، غلامی کے دور میں ہمارے یہاں عام طور پر یک رخی شخصیتیں ہی پیدا ہوتی رہیں۔ آج بھی ہمارے یہاں کا بڑے سے بڑا سائنس داں، انجینیر یا ڈاکٹر، مدبر یا قائد اپنے مخصوص دائرے کے باہر جاہل محض ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ہمارے علمائے دین، فلاسفر یا فلسفے کے اساتذہ، شعرا، اطبا، رقاص، موسیقار اور مصور محض یک رخی شخصیت رکھتے ہیں اور اپنے میدان سے باہر قدم رکھیں تو نیا نیا چلنا سیکھنے والے بچوں کی طرح قدم قدم پر ٹھوکر کھاتے ہیں ـــــ زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں آج ہمارے شاعروں میں اکثریت ایسوں کی ملے گی جو موسیقی، مصوری یا رقص کی ابجد سے بھی ناواقف ہیں، جو قدیم اور جدید نظریوں اور نظریاتی تحریکوں سے قطعی نابلد ہیں۔ اور آگے چلیے تو جو اپنے نام کے ساتھ جدید کا لیبل لگاتے ہیں وہ محض عمر اور تجربے کی حیثیت سے جدید ہیں اور کچھ نہیں۔ جو قدیم انسان ہوں ان کی قدامت کو تو الزام دینا ہی بے کار ہو۔ دراصل پچھلے دو سو سال میں ہماری تہذیب کا ہمہ جہتی ارتقا ہوا ہی نہیں۔ جتنا بھی ارتقا ہوا ہے وہ محض ایک سمت میں ہوا ہے اور اسی لیے شاعروں کی شخصیت بھی سکڑ کر محدود ہوتے ہوتے محض نظم یا غزل کے دائروں میں محصور ہو گئی ہے یا جدید و قدیم کے حصاروں میں بند۔

فراق غزل کے اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی ادبی حصاروں میں بند نہیں رہے۔ وہ نقاد بھی ہیں اور غزل گو بھی۔ وہ قدیم ورثے سے بھی واقف ہیں اور جدیدیت کے بھی رمز شناس

وہ کلاسیکی ادب کے بھی وارث ہیں اور جدید عہد کے بھی ہم نوا، وہ مغرب پر بھی نظر رکھتے ہیں اور مشرق پر بھی۔ وہ ادب ہی کا نہیں دوسرے فنون لطیفہ کی نزاکتوں کا بھی عرفان رکھتے ہیں اور آج کے سائنسی دور کے نظریات و انکشافات سے بھی نابلد نہیں۔ وہ سیاسی تحریکوں میں بھی کام کر چکے ہیں اور وقتی وسائلی شاعری بھی کر چکے ہیں اور خالص تغزل کی کیفیت رکھنے والی غزلیں بھی کہہ چکے ہیں۔ اس لیے فراق کے مطالعے کو محض ان کی غزلوں تک محدود رکھنا ان کی شخصیت اور شاعری کے ساتھ ناانصافی ہوگی۔ فراق کی غزل پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ میں ان کی اس پوری شاعری سے بحث کرنا چاہتا ہوں جو "ماسوائے غزل" ہے۔

اگر کوئی نقاد فراق کی نظموں ہی کو سامنے رکھ کر ان کا شاعرانہ قد ناپنا چاہے تو شاید اسے تھوڑی مایوسی ہو، فراق کی نظموں پر لکھتے وقت ان کی غزل کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے، کیونکہ فراق کی نظم اور غزل ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔

(۲)

اردو کی نظمیں بھی غزلیت زدہ ہیں۔ میں چاہتا ہوں کہ ورڈسورتھ، کیٹس، شیلے، کولرج، ٹینی سن، میتھیو آرنلڈ، سوئن برن وغیرہ شعرا کے اسلوب اور تکنیک میں جو خلاقانہ صلاحیتیں ہیں اور گھلاوٹ اور نغمگی کے ساتھ جو سنجیدگی ملتی ہے اس نمونے کی نظمیں کہہ سکوں۔

(خطوط، نقوش جولائی اگست [illegible]۔ ص۔ ۱۲-۱۳)

فراق نے نظم میں جو کوششیں کی ہیں ان کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے ان کوششوں کو اس زمانے میں رکھ کر دیکھنا چاہیے جبکہ اردو نظم کا وہ تصور پیدا نہ ہوا تھا جو آج ہے۔ فراق پر نظم میں زیادہ اثر کسی ایک شاعر کا نظر نہیں آتا۔ ویسے وہ اردو نظم کے مشاہیر میں نظیر، سودا، انیس، اکبر، چکبست، درگا سہائے سرور، اقبال، حفیظ، حالی اور اختر شیرانی کو شمار کرتے ہیں۔ اس فہرست میں حفیظ کی شمولیت محض اس وجہ سے ہو کہ فراق کے خیال میں حفیظ کے گیتوں نے اردو شاعری کو ایک نیا اسلوب دیا ہو۔ ورنہ سچی بات تو یہ ہے کہ گیتوں کو بھلا دیا جائے تو حفیظ نے نظم کے ارتقا میں کوئی کام نہیں کیا۔ اکبر پر فراق نے ایک نظم بھی لکھی ہے جس میں ان کی

وطن دوستی پر زور دیا ہے اور اکبر کی قدامت پسندی کے باوجود ان کی اسی خصوصیت نے انھیں فراقؔ کا محبوب شاعر بنایا ہے۔ فراقؔ اپنے مضامین میں خاص طور پر چکبستؔ کا ذکر کرتے ہیں حالانکہ میرا خیال ہے کہ فراقؔ شاعری کے مزاج کے لحاظ سے چکبستؔ کے مقابلہ میں سرورؔ سے زیادہ قریب ہیں۔ یوں فراقؔ کی ان نظموں میں جو ہندوستان کی تعریف میں ہیں چکبستؔ کا ہلکا پرتَو ضرور نظر آتا ہے مگر اسے چکبستؔ کے بجائے براہ راست انیسؔ کا اثر بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ چکبستؔ بذات خود انیسؔ کی گرفت سے کبھی نہ نکل سکے۔ اقبالؔ سے فراقؔ کو یہ شکایت ہے کہ ان کے لہجہ میں تفکر و تفلسف کے باوجود نرمی نہیں بلکہ ایک "جنگجویانہ رویہ" ہے۔ حالیؔ کے یہاں نرمی اور گھلاوٹ ہے مگر فکر کی گہرائی نہیں۔ اپنے معاصرین میں فراقؔ جوشؔ سے متاثر بھی ہیں اور ان کے قائل بھی۔ روح کائنات کے دیباچہ میں جو ۱۹۴۵ء میں لکھا گیا تھا، لکھتے ہیں:

"حضرت جوشؔ ملیح آبادی سے پہلی ملاقات اب سے آٹھ برس پہلے ہوئی اور ہم دونوں جلد ہی ایک دوسرے کے قریب ہو گئے۔ مجھے اس طرح اپنی شاعری کی خصوصیات کو قائم رکھتے ہوئے اس میں نئی وسعتیں اور نئے امکانات پیدا کرنے کی ترغیب ہوئی۔"

فراقؔ کا خیال ہے کہ پوری نظم میں صرف چند اسالیب بیان ملتے ہیں اور اکثر مشاہیر کے یہاں اسلوب کا تنوع اور رنگا رنگی نہیں ہے۔ لیکن وہ مانتے ہیں کہ جوشؔ کے یہاں دو تین اسالیب بیان ضرور مل جائیں گے۔ اسی طرح استعاروں، تشبیہوں اور تعبیروں کی کثرت کا ذکر کرتے ہوئے وہ جوشؔ کی بڑائی کا اعتراف کرتے ہیں اور انھیں دوسرے تمام شعرا پر فوقیت دیتے ہیں۔

"استعاروں، تشبیہوں، اور تعبیروں کے بھی غالباً جوشؔ ملیح آبادی کو چھوڑ کر میں زیادہ سے زیادہ اور نازک سے نازک نمونے پیش کر سکا ہوں۔"

جمالیاتی اور منظریہ شاعری میں تیسرا البعد Dimension جسے فراقؔ لمسیاتی

احساس کی تکمیل سمجھتے ہیں، خود اُن کے خیال میں اگر ان کے علاوہ اور کہیں ملتا ہے تو جوشؔ کے یہاں ـــ جوشؔ اور فراقؔ میں جو چیز قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے وہ ارضی اور جسمانی عشق کی کیفیات اور حسن کی تجسیم ہے۔ اسی لیے جمالیاتی شاعری میں دونوں کا انداز یکساں نظر آتا ہے، حالانکہ لہجے کا فرق یہاں بھی نمایاں ہے۔ جوشؔ سے فراقؔ کی ذہنی قربت کا سب سے بڑا ثبوت "روپ" کا انتساب ہے جس کے الفاظ یہ ہیں ـــ "شاعرِ اعظم جوشؔ ملیح آبادی کے نام"۔ "روپ" جو جدید شاعری میں اور بالخصوص رباعی کی صنف میں ایک ناقابلِ فراموش اضافہ ہے، اگر واقعی معنوی قربت کے لحاظ سے کسی کے نام معنون کیا جا سکتا تھا تو وہ جوشؔ تھے۔ یوں تو رباعی میں اس صدی میں یگانہؔ، امجدؔ حیدرآبادی نے بھی اجتہادی اضافے کیے ہیں مگر روپ کی رباعیاں اپنے موضوع کے اعتبار سے جوشؔ کی جمالیاتی شاعری سے ہی قریب ہیں۔ یوں بھی جوشؔ اور فراقؔ کے مزاج میں کئی مماثلتیں پائی جاتی ہیں اس لیے فراقؔ کا جوشؔ سے اثر نہ لینا غیر فطری بات ہوتی۔ جس وقت فراقؔ نے نظموں کی طرف توجہ کی، اُردو نظم کے ایوان میں دو ہی آوازیں ایسی گونجی ہوئی تھیں جن کی طرف سے کان بند کرنا ممکن نہ تھا، اقبالؔ اور جوشؔ۔ نظموں کے سلسلہ میں فراقؔ نے اپنے مکاتیب میں اقبالؔ کی طرف جو اشارہ کیا ہے وہ صرف ایک حد تک صحیح ہے لیکن انھوں نے اقبالؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ اقبالؔ کے یہاں نرمی اور گھلاوٹ کی بھی سینکڑوں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ فراقؔ نے جابجا عشق اور جنس کے تعمیری پہلوؤں اور جذبے کے فکر بن جانے پر زور دیا ہے کیونکہ اسی سے آفاقیت پیدا ہوتی ہے۔ اقبالؔ کے یہاں عشق کا یہی تصور ملتا ہے۔ اقبالؔ کا عشق جنسیت کے حدود سے نکل کر آفاق گیر اور آفاق ساز قوتِ تخلیق بن جاتا ہے ـــ اگر فراقؔ اس مماثلت کو دیکھتے تو اقبالؔ کی شاعری میں باوجود ان کی "اسلامیت" کے عشق کا یہ تعمیری پہلو نظم کے امکانات کی "بازیافت" بنتا نظر آتا۔ شعوری طور پر نہ سہی، غیر شعوری طور پر ہی اقبالؔ کا یہ اثر فراقؔ کے یہاں

دکھائی دیتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو کی نظمیہ شاعری میں کلاسیکی اصناف نظم کو بھی شامل کرتے ہوئے شاعری کا وہ لازمی عنصر جو طول و عرض نہیں بلکہ ایک طرف گہرائی اور دوسری طرف ارتفاع کہلاتا ہے پہلی بار واضح طور پر اقبال کے یہاں روشناس ہوا اور یہ فکری عنصر اب تک اس مقام سے آگے نہیں بڑھ سکا جہاں اُسے اقبال نے پہونچایا تھا۔ نظم کی شاعری میں جوش کو اقبال کے بعد سب پر فوقیت حاصل ہے۔ ساقی کے جوش نمبر کی تمام ہرزہ سرائیوں کے باوجود جوش کی شاعرانہ بڑائی پر اب تک ذرا بھی آنچ نہیں آسکی۔ نظم کے ایسے دیو قامت شاعروں کے سامنے جیسے اقبال اور جوش ہیں اپنا چراغ جلانا معمولی کارنامہ نہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو فراق کی نظموں کی اہمیت کو بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے کیونکہ ایک طرف تو ان میں لہجے کی وہ انفرادیت ملتی ہے جو دوسرے تمام نظم گویوں سے الگ پہچانی جاتی ہے؛ دوسرے ان میں وہ امکانات ہیں جن کا اظہار آگے چل کر بعد کے نظم گویوں نے کیا۔ نظم میں فراق کے کارناموں کا جائزہ دو الگ الگ سمتوں میں لیا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے ہیئت میں کوئی نیا اضافہ کیا یا نہیں اور نظم کو کتنے مختلف اسالیب بیان دیئے؟ دوسرے یہ کہ انھوں نے نظم کے موضوعات اور فکری سرمایہ میں کیا اضافہ کیا؟ دوسرے سوال کو کئی سطحوں پر دیکھنا ہوگا' ایک تو یہ کہ انھوں نے کون سے نئے تہذیبی عناصر نظم میں شامل کیے' دوسرے یہ کہ منظریہ اور جمالیاتی شاعری میں ان کا کیا مقام ہے' تیسرے یہ کہ سیاسی موضوعات پر انھوں نے جو نظمیں لکھی ہیں وہ دوسرے ترقی پسند نظم گویوں سے کس حد تک مختلف ہیں۔

فارم کی حد تک فراق نے کوئی قابل ذکر تجربہ نہیں کیا' "روح کائنات" کی ابتدائی نظموں میں "آفاق کا کورس" اور "عشق اور موت" ایسی نظمیں ہیں جن میں نئے فارم برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "عشق اور موت" بے قافیہ نظم ہے' بے قافیہ نظم کو فراق سے پہلے شرر اور اسمٰعیل میرٹھی برت چکے تھے' فراق کی یہ نظم ترجمہ ہوتے ہوئے بھی

اور مخیل معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس نظم کو آج لکھی جانے والی نظموں میں ملا دیا جائے تو یہ کہنا مشکل ہوگا کہ یہ آج سے بہت پہلے لکھی گئی تھی۔ ایک اور نظم "ترانۂ عشق" اس لحاظ سے خصوصیت کی حامل ہے کہ یہ ہندی کے ایک مشہور گیت کے انداز میں لکھی گئی ہے اور اپنی جگہ ایک خوبصورت تجربہ ہے۔ فراق نے آزاد نظمیں ایک یا دو ہی لکھی ہیں جن کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ رباعی میں ہیئت کا تو امکان نہ تھا مگر انھوں نے رباعی ایسی کثیر صنعت میں "سنگھار رس" شامل کر کے اور ہندی اور سنسکرت کے الفاظ داخل کر کے ایک ایسے فارم کو جس کا میدان متعین تھا، وسعت دینے کا تجربہ ضرور کیا ہے۔ فراق کی اور بھی کئی نظمیں بے قافیہ ہیں جو اس فارم میں ہیں جسے Formless form کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس فارم کی مقبولیت میں فراق کا خاص حصہ ہے۔ فراق کی بیشتر نظمیں مقفیٰ ہیں، اس کا جواز ان کے پاس یہ ہے کہ "مقفیٰ شاعری کے امکانات ابھی ختم نہیں ہوئے۔ انگلستان کی شاعری اردو شاعری سے بہت پرانی ہے لیکن آج تک اس میں رنگارنگ مقفیٰ شاعری ہو رہی ہے۔ اگرچہ انگریزی شاعری کے جنم دن سے اس میں غیر مقفیٰ نظم (Blank verse) داخل ہو چکی تھی"۔ فراق کی اکثر مقفیٰ نظمیں غزل کے فارم میں ہیں، یہ فارم نظم کو بہت زیادہ پابند بنا دیتا ہے یہ فارم غزل کے لئے اتنا برتا جا چکا ہے کہ اسے نظم کے لئے اپناتے ہوئے اگر شاعر بہت محتاط نہ رہے تو نظم غزل بن جاتی ہے اور اگر جذبہ یا تاثر کی وحدت کو باقی رکھنے کی شعوری کوشش کی جائے تو زیادہ سے زیادہ ایک موڈ رکھنے والی مسلسل غزل ہو جاتی ہے۔ قافیہ ردیف کا لالچ ایسا ہوتا ہے کہ اگر کوئی اچھا قافیہ نئی طرح سے سوجھ جائے تو پھر شاعر کے لئے اسے ذہن سے جھٹک کر بغیر استعمال کیے آگے بڑھنا مشکل ہو جاتا ہے یہ خطرہ ان شاعروں کے لئے زیادہ ہوتا ہے جن کی زیادہ مشق غزل ہی کی رہی ہو اس سے تو انکار ہو ہی نہیں سکتا کہ فراق نے نظم سے زیادہ غزل پر توجہ دی ہے اور جس توجہ سے نظم کو اپنانا چاہئے تھا وہ انھوں

نے نہیں کیا، اس لئے مدت العمر کی مشق غزل نے ان کے شعری مزاج کو غزل کے
سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ غزل کی ایمائیت اور اشاریت کی اہمیت اپنی جگہ
لیکن مزاج کے لحاظ سے نظم اور غزل کی ایمائیت و رمزیت میں بھی فرق ہو جاتا ہے
غزل تو بغیر خیال کے ردیف قافیے کی پٹڑیوں پر آگے بڑھ سکتی ہے لیکن خود خیال میں
جب تک منطقی بہاؤ، تسلسل اور آگے بڑھانے والی اندرونی قوت نہ ہو نظم محض قافیہ
پیمائی کے سہارے نظم نہیں بن سکتی۔ قافیے کے سہارے بہت حسین اور اچھوتے
خیالات بھی سوجھتے ہیں مگر نظم کے شاعر کو Sentimentless ہونا چاہیے اس سے نظم کی
وحدت کے لئے اچھے سے اچھے قافیے اور حسین سے حسین خیال یا تشبیہ کو بھی قربان
کرنا پڑتا ہے۔ جدید نظم (جس کا تصور ہمارے یہاں انگریزی سے آیا) سے پہلے قصیدہ
ہو یا مسدس، ترکیب بند ہو یا ترجیع بند، مثلث ہو یا مخمس یا کوئی اور فارم سب میں
"اک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے" کا آرٹ مقبول رہا ہے۔ مثنوی بھی
اس عیب سے پوری طرح بری الذمہ قرار نہیں دی جا سکتی۔ اقبال ہوں یا جوش دونوں
کی اکثر نظمیں واقعی غزل زدہ، قصیدہ زدہ اور مسدس زدہ ہیں۔ اقبال اور جوش
کی اکثر نظمیں جو ان کی کامیاب نظموں میں سے ہیں، غزل کے فارم میں ہیں اور غزلیت
کے فارم کی اسیر ہیں۔ اقبال کی ایسی بہترین نظموں میں کثرت سے ایسے "برائے قافیہ"
اشعار ملیں گے جنھیں نکال دیا جائے تو نظم کے تسلسل اور خیال کے ارتقا پر کوئی اثر نہیں
پڑتا ـــــ جوش کے یہاں تو خیال کا ارتقا شاذ و نادر ہی ملے گا، عام طور پر خیال
نظم کے پہلے شعر یا بند ہی میں مکمل ہو جاتا ہے اور پھر شاعر اپنی قادر الکلامی کے
زور سے ایک ہی خیال کو سو رنگ سے باندھ کر داد لیتا جاتا ہے، جب اقبال اور
جوش ایسے نظم گو اس عیب سے نہیں بچ سکے تو اوروں سے اس کی توقع رکھنا عبث ہوگا
فراق کا مزاج تو غزل ہی کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے، اس لئے "روح کائنات" کی بیشتر
نظمیں، جو غزل کے فارم میں ہیں، غزل زدہ ہیں، حتیٰ کہ اکثر میں تو مقطع تک موجود ہے۔

ایسی کئی نظموں پر یہ شبہ بھی ہوتا ہے کہ غزل پر عنوان لگا کر اسے نظم بنا دیا گیا ہے، مثلاً "ساقی" "بے خبری" "ہم لوگ" "کارواں" "اے ساقی" "قسمیں" "معجزے" وغیرہ اور پھر وہ تمام جن کا عنوان اسی نظم (یا غزل) کے ایک مصرع کو بنا دیا گیا ہے "شام عیادت کے محبوب سے" اس عنوان کے تحت دی ہوئی پہلی نظم تو واقعی نظم ہے اور فراق کی مخصوص جمالیاتی شاعری کی خوبصورت مثال، لیکن اس کے آگے ایک ہی سلسلہ کی ۱۳ غزلیں ہیں، اس فارم میں فراق نے جتنی نظمیں لکھی ہیں ان میں "شام عیادت" ان کی سب سے مشہور و مقبول نظم ہے۔ غزل کے فارم میں کچھ ہی نظمیں ایسی ہیں جن پر غزل کا دھوکا نہیں ہوتا: "ان یلی آج دنیا پہ رات بھاری ہے" "تاریخ اپنے آپ کو دہرا رہی ہے آج" "آثار انقلاب" "دنیا کا بحرانی دور" اور "زمانے کا چیلنج" شامل ہیں ان نظموں میں بھی سطح کے نیچے تغزل کی ایک لہر موجود ہے۔

فراق نے صرف غزل کے فارم ہی میں نظمیں نہیں لکھیں۔ ان کی بعض کامیاب نظمیں، جو اردو نظم کے سرمایے میں اضافہ کی حیثیت رکھتی ہیں، دوسرے اسالیب میں لکھی گئی ہیں۔ فراق نے بعض نئے اسالیب سے نظم کو روشناس کیا۔ اس سلسلے میں پہلے خود شاعر کے اپنے چند بیانات دیکھتے چلئے۔

"نئے اسلوب ضرور پیدا کیے جائیں، روایتوں کی زنجیریں ضرور توڑی جائیں لیکن جو کلیے شاعری کو زندگی بخشتے ہیں ان کا ضرور لحاظ رکھا جائے۔ محض نئی بات کہہ دینے سے یا نئے انداز بیان سے یا چونکا دینے والی بات کہہ دینے سے شاعری زندہ نہیں رہ سکتی۔ ہماری شاعری محض مختلف افراد کے دماغوں کو اپج رہ کر زندہ نہیں رہ سکتی۔ نئی شاعری جب ہی زندہ رہے گی جب وہ ہماری تہذیب اور ہمارے قدیم ادب کی دین ہو، ہمیں اپنی شاعری کو اپنے اور دنیا کے قدیم مستند ادب کا سہارا لیکر بنانا ہے۔"

فراق نے اردو نظم کو انگریزی نظم کے اسالیب میں ڈھالنے کی جو ابتدائی کوششیں

کی ہیں ان کا ذکر خود ان کے حوالے سے پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ اسالیب کے تنوع اور اسالیب کی ادبیت کے سلسلے میں بھی ان کے چند جملے قابل لحاظ ہیں۔

"مگر وہ شاعری خواہ اسے کتنا ہی رچایا اور سنوارا جائے، خط و خال اور شخصیت سے محروم رہتی ہے۔"

"بلند شاعری فی الحقیقت جمالیاتی عظمت کی تلاش ہے۔"

"شخصیت یا شاعری صرف اپنے بوتے یا اپنے سہارے ہرگز بلند نہیں ہو سکتیں۔ دونوں بلندیاں اخذ کرتی ہیں تہذیب انسانی سے۔ ہر شخص کی بلند شخصیت اور ہر شاعر کی بلند پایہ شاعری دوسروں کی دین ہے۔"

"دورِ حاضر کی اردو شاعری میں مزاج اور لہجے کی نرمی کی تحریک کو آگے بڑھانے میں میرا کافی حصّہ رہا ہے۔"

"دنیا اور زندگی پر ایمان ہی سے لہجے کی نرمی کی پیدا ہوتی ہے جس کا میں قایل ہوں۔"

فراق نے اپنے جن شعری مساعی کو گنایا ہے وہ یہ ہیں۔ غزل، عشقیہ، اور جمالیاتی رباعیاں، طنزیہ رباعیاں، اخلاقی اور فلسفیانہ رباعیاں، منظریہ نظمیں، عشقیہ نظمیں مفکرانہ اور فلسفیانہ نظمیں، منظوم ترجمے، غیر مقفّیٰ نظمیں، مارکسی اور اشتراکی نظمیں ان تمام مساعی کو میں چند بڑے گروہوں میں تقسیم کر کے ان سے بحث کروں گا عشقیہ اور جمالیاتی نظمیں، جن میں اس مزاج کی رباعیاں بھی شامل ہیں، منظریہ شاعری اور مسائلی نظمیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ کوئی نظم خالص مفکرانہ یا فلسفیانہ نظم ہو ہی نہیں سکتی اس بات کو تو فراق بھی مانتے ہیں کہ جب تک فکر جذبہ نہ بن جائے اور تجربہ جمالیاتی احساس میں تبدیل نہ ہو جائے اچھی شاعری وجود میں نہیں آسکتی اسی لئے شاعری میں فکر کو ادب کے دوسرے عناصر ترکیبی سے الگ کر کے محض اسی پر زور دینا غلط ہے اور اسی سبب فراق کی خالص مفکرانہ نظموں" میں فکری

عنصر اعلیٰ درجے کی شاعری نہیں بن پایا۔ میں اس ضمن میں ان کی نظم 'نغمۂ حقیقت' جو 'روح کائنات' میں اسی عنوان سے شامل ہے' کا ذکر کروں گا۔ یہ فراق کی اعلیٰ درجے کی کامیاب نظموں میں سے نہیں ہے کیونکہ اس میں فکر کے نام سے بہت ایسے ایسے افکار و عناصر شامل ہو گئے ہیں جنھیں فراق کسی طرح بھی اپنے رچے ہوئے شعری مذاق کا لازمی عنصر قرار نہیں دے سکتے۔ اس نظم میں بعض بند اچھے ہیں مگر مجموعی حیثیت سے وہ عناصر اس میں یکجا نہیں ملتے جن سے فراق کی انفرادیت عبارت ہے۔ اس نظم میں وہ اسلوب بھی نہیں، جو انھیں جدید نظم کا پیش رو بناتا ہے۔

فراق کی عشقیہ اور جمالیاتی نظمیں ان کی انفرادیت کے بہترین نمونے ہیں۔ عشقیہ شاعری پر فراق نے نثر میں بھی بہت کچھ لکھا ہے اور جو کچھ ان کے نظریات ہیں، انھیں ایمانداری سے شاعری میں برتا بھی ہے۔ عشق کا جذبہ ان کا سب سے قوی محرکِ شعری ہے لیکن یہ محض جنسی عشق نہیں بلکہ اور بھی بہت کچھ ہے، یہ ایک مکمل اور جاندار تہذیبی میراث ہے، جسے انھوں نے اپنی شخصیت میں رچایا بسایا ہے۔ انکی غیر عشقیہ دلچسپیوں نے بھی اس عشق کی تشکیل میں جنسیت اور جمالیات کے ساتھ برابر کا کام کیا ہے۔ فراق کو اعتراف ہے کہ ان پر ابتدا ہی میں عینیت اور تصوف کا گہرا اثر رہا رہا ہے۔ یہ اثر آج بھی ان کی شاعری میں جھلکتا ہے اور ان کی نظم و غزل کے بہت سے اشعار کی بہ آسانی متصوفانہ شرح و تعبیر کی جا سکتی ہے۔ کسی بھی فکر کا اثر ذہن پر اتنا سطحی نہیں ہوتا کہ اس سے اس طرح چھٹکارا پایا جائے جس طرح ہم ایک لباس اتار کر دوسرا پہن لیتے ہیں۔ ہر تصور، ہر فلسفہ باوجود رد کر دیے جانے کے اپنا انمٹ نقش چھوڑ جاتا ہے۔ متصوفانہ طرز فکر کو فراق نے شعوری طور پر بھی سنسکرت ادب کی قدروں کے توسط سے اپنانے کی کوشش کی ہے۔ ویدانت یا اپنشدوں کا طرز فکر متصوفانہ اور وحدت الوجودی ہے جس کی رو سے خدا، کائنات اور انسان ایک ہی حقیقت کے تین پہلو ہیں۔ اسی فلسفے نے انسان اور فطرت کی قربت کا وہ احساس دلایا، جو قدیم ہندوستانی ادب

کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ مہابھارت میں ایک جگہ کہا گیا ہے کہ "تمام انسان ایک ہی نامیاتی کل کے اجزاء ہیں۔" یہ نظریہ انسان اور فطرت کی قربت کے ساتھ انسان کی انسان سے قربت پر بھی زور دیتا ہے۔ فطرت پرستی اور انسان دوستی (humanism) قدیم ہندوستانی تہذیب کے وہ مشترکہ عناصر ہیں جنھیں آستک فلسفے کے تمام مکاتیب خیال ہی قبول نہیں کرتے بلکہ ناستک فلسفے کے اسکول بھی اپناتے ہیں۔ یہی تصورات قرونِ وسطیٰ کی متصوفانہ اور بھگتی تحریکوں کی روحِ رواں ہے بھگتی میں شنکر اچاریہ، رامانج اور ان کے پیروؤں کے ذریعہ اس متصوفانہ فکر کا احیا ہوا۔ فراق کا فطرت سے قربت کے احساس پر زور دینا اور یہ کہنا کہ سنسکرت ادب میں انسان اور فطرت میں جو احساسِ قربت ملتا ہے وہ عربی، فارسی، اور اردو ادب کیا دنیا کے کسی ادب میں مشکل سے ملے گا۔ نتیجہ ہے اسی وحدت الوجودی نظریۂ تصوّف سے اثر پذیری کا ــــ اس لحاظ سے فراق کی منظریہ شاعری کی روح اسی متصوفانہ فکر کا نتیجہ ہے۔ مشکل یہی ہے کہ ہم کسی شاعر کی شاعری کو عشقیہ، منظریہ، فلسفیانہ اور سیاسی خانوں میں تقسیم کر ہی نہیں سکتے کیونکہ یہ سب پہلو ہوتے ہیں ایک ہی نامیاتی کُل کے۔ تصوّف کی پرچھائیں فراق کی عشقیہ اور منظریہ شاعری میں یا بہرسے نہیں پڑ رہی ہے بلکہ وہ انکی روحِ شعری ہی کا ایک پرتو ہے۔ تصوّف کے اس اثر نے نہ صرف قدیم ہندوستانی شاعری بلکہ فارسی اور اردو شاعری کو بھی عشق کا وہ تصور عطا کیا جو آفاق گیر اور کائنات ساز قوّتِ تخلیق کے مترادف ہے۔ فراق نے بھی عشق کا یہ تصور محض سنسکرت ادب سے اخذ نہیں کیا کیونکہ سنسکرت ادب براہِ راست ان کی دسترس میں تھا بھی نہیں سنسکرت ادب بالواسطہ مطالعے کے ساتھ ساتھ انھوں نے فارسی اور کلاسکی اردو شاعری سے بھی بہت استفادہ کیا ہے۔ فراق کا عشق ایک طرف جنسیت ہے جو روپ کی عشقیہ اور جمالیاتی رباعیوں میں "سنگھار رس" اور "امرت" بن جاتا ہے، دوسری طرف لہجہ کی اس نرمی اور گھلاوٹ کا نام ہے جو اردو شاعری کو فراق کی دین ہے تیسری سطح

پر یہ عشق منظریہ شاعری کا دل بن کر دھڑکتا ہے اور آخر میں ان کی نظموں میں آفاقیت کا وہ عنصر بن جاتا ہے جو کسی ایک ملک، قوم یا تہذیب کی میراث نہیں بلکہ انسانی تہذیب کی مشترکہ میراث ہے۔ یہی عشق غم جاناں کے ساتھ غم دوراں بھی ہے جو فراق کا ناتا مارکسی اور اشتراکی فلسفے اور جمہوری تحریکوں سے جوڑتا ہے، یہی عشق غم جاناں کی سطح پر احساس تنہائی کا خالق ہے۔ اگر ہم ان محرکات شعری کا احاطہ کرنے کی کوشش کریں جن کی طرف فراق نے خود واضح اشارے کئے ہیں تو میرے اس دعوے کے لئے خود بخود دلیل فراہم ہو جائے گی۔

"میں شاعری کا ایک مقصد یہ بھی سمجھتا ہوں کہ زندگی کے خوشگوار اور ناخوشگوار حالات و تجربات کا ایک سچا جمالیاتی احساس حاصل کیا جائے۔"

"کافی دنوں تک تو اپنی شاعری میں حسن و عشق ہی کے جادو جگاتا رہا اور اس کی کوشش کرتا رہا کہ جنسیت کو کمزور کئے بغیر اور افلاطونی محبت یا عشقِ حقیقی سے قطع نظر کر کے جنسیت کو زیادہ سے زیادہ رچا سکوں اور اسے رس جس سے مالا مال کر سکوں۔ عشق کے غم و نشاط اور حسن کے تصور کی تہذیب و تالیف شروع ہی سے میری کوشش تھی، عشقیہ شاعری کو سطحیت، خشونت، معاہدت اور چھچھورے پن سے بچانا اور اس میں زندگی کی اعلیٰ ترین قدریں سمونا بھی میری کوشش رہی ہے۔"

"جنسیت کو کتنا لطیف بنا سکا ہوں، جنسی جذبات اور تجربات کو کتنا لطیف اور رنگین بنا سکا ہوں اگر ان باتوں کا پتہ چلانا ہو تو میری غزلوں، رباعیوں اور عشقیہ نظموں میں ان سوالوں کا جواب ڈھونڈنا چاہئے۔" "پاکیزگی جنسی تعلق سے بچنے کا نام نہیں ہے بلکہ اس تعلق کو وجدانیت اور جمالیاتی صفت سے متصف کرنے کا نام ہے۔۔۔۔ جب جنسی خواہش کے مقابلے میں احساسِ جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور زیادہ گہرا ہو جائے تب جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔"

"عشقیہ جذبات میں شرافت اور تربیت یافتہ انسانیت کے عناصر گھل مل جائیں۔ جنسیت یا عشق اگر محض جنسیت و عشق ہیں تو تھوڑی سی اچھی عشقیہ شاعری کو جنم دے سکتے ہیں لیکن بلند عشقیہ شاعری اس آدمی کے لئے ممکن نہیں ہے جو نری جنسیت اور نرے عشق تک اپنی دلچسپیاں محدود رکھتا ہے۔"

فراق کی عشقیہ شاعری کے محرکات محض جنسی نہیں بلکہ حیات و کائنات پر ایمان، زندگی کی اعلیٰ قدروں کا تصور، علم دوستی، انسان پرستی، فطرت سے احساسِ قربت، متصوفانہ فکر، اشتراکیت سے ذہنی ہم آہنگی اور وطن پرستی سب ہی نے مل کر ان کی شاعری کی تعمیر کی ہے۔ فراق نے عشقیہ شاعری میں بطورِ خاص جمالیاتی احساس کی لطافت، معشوق کی ارضیت اور جسمانیت، لہجے کی نرمی اور گھلاوٹ، عاشق و معشوق کے صحت مند انسانی رشتے اور جنسیت کی زندگی کی اعلیٰ قدروں سے ہم آہنگی پر زور دیا ہے یہ تمام خصوصیات ان کی عشقیہ نظموں اور رباعیوں میں ملتی ہیں۔ نظموں میں تو یہ عناصر ہر جگہ کارفرما ہیں سوائے ان چند نظموں کے جن میں ان کا لہجہ وقتی مسائل اور موضوعات پر لکھتے ہوئے جذباتی اور خطیبانہ ہو گیا ہے۔ خالص عشقیہ نظموں میں "شامِ عیادت" ایسے عشقی تعلق کی تصویر ہے جو محض جنسیت نہیں غمِ جاناں اور غمِ دوراں بھی ہے۔ غزل میں فراق سے پہلے، حسرت، فانی، اور اصغر اور یگانہ عشق کی طہارت کا وہ تصور دوبارہ زندہ کر چکے تھے جو داغ اور امیر اسکول کے ہاتھوں لذت پرستی سے آلودہ ہو گیا تھا نظم میں۔ جوش کے یہاں عشق محض جسمانی عشق اور اس کی کیفیتوں کا نام تھا، اختر شیرانی کا عشق ایک بے نام سی رومانیت کا پروردہ ہے جو حسین اور دلکش ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے ماورا ہے، اختر شیرانی کے یہاں جمالیاتی احساس زندگی کی اور قدروں سے ہم آہنگ نہیں ہو پایا۔ جوش کے یہاں گہرا اور سچا جمالیاتی احساس ہے اور اس کی جنسی مکمل تصویریں مختلف رنگوں میں ان کے یہاں ملیں گی کسی اور شاعر کے یہاں ملنا ممکن نہیں۔ فراق عشقیہ شاعری میں ان دونوں سے منفرد

بھی ہیں اور ممتاز بھی۔ جوش بنیادی طور پر عاشق ہیں، فراق عاشق ہوتے ہوئے بھی کسی وقت حسن کی لطافت کو نہ بھول پاتے ہیں، نہ اپنی ذات کو اس سے الگ کر پاتے ہیں۔ ان کے لہجے میں واقعی زیادہ نرمی اور گھلاوٹ ہے، یہ نرمی میرؔ کے بعد اردو شاعری میں فراقؔ ہی کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ فراقؔ نے اپنی عشقیہ نظموں میں بھی اس لہجے کو کامیابی کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ اور یہی نظم نگاری میں ان کا ایک اہم کارنامہ ہے۔ مضمون کو طوالت سے بچانے کے لئے میں اس جگہ ان کی عشقیہ اور جمالیاتی رباعیوں سے بھی مثالیں نہیں دوں گا۔ اور نظم سے بھی نہیں۔ نظم سے مثالیں دینا اس لئے بیکار ہے کہ میرے نزدیک نظم ایک نامیاتی کل ہے۔ کسی نظم سے ادھر اُدھر سے چند اشعار دینا ایسا ہی ہے جیسے ہم کسی جسم کے اعضا کو قطع کر کے انھیں الگ الگ دکھائیں۔ جسم کے حسن کی طرح نظم کا حسن بھی اعضا کو الگ الگ دیکھنے میں نہیں بلکہ ان کو جسم میں رکھ کر ان کے تناسب اور مجموعی تاثر کے جمالیاتی احساس میں مضمر ہے۔ سراپا تو ہمارے کلاسیکی شاعر بھی لکھ گئے ہیں لیکن فراقؔ نے جن نظموں کی بنیاد سراپا پر رکھی ہے وہ ایک علیحدہ کیفیت رکھتی ہیں۔ ان میں صرف جسم نہیں بلکہ احساسِ جمال بھی شامل ہے۔ ایسی نظموں میں انتساب بہ محبوب، شامِ عیادت، شامِ عیادت کے محبوب سے اور حسن کی دیوی سے مکمل نظمیں ہیں جن میں معشوق کا سراپا بھی ہے اور عشق کی وہ کیفیتیں بھی جو ہزاروں بار بیان کئے جانے کے بعد فراقؔ کی زبان سے نئی بن گئی ہیں۔

فراقؔ نے اپنے مکاتیب میں معشوق کی ارضیت پر اصرار کرتے ہوئے اس سے جسمانی اور ذہنی رشتہ اسی سطح پر رکھنے پر کافی زور دیا ہے جو عام زندگی میں ممکن ہے ہماری شاعری میں غزل کا معشوق تو دورِ انحطاط کے شاعروں کے یہاں عجیب الخلقت چیز بن گیا تھا جس میں ایک طرف تو بازاری طوائفوں کے تمام رنگ روپ جھلکتے تھے دوسری طرف تمام غیر انسانی صفات نمایاں تھیں۔ مدتوں عشقیہ شاعری میں یہی

دکھایا جاتا رہا ہے کہ عورت صرف محبوب ہوتی ہے، جس کے دل کو عشق و وفا اور درد و کرب سے
پاکیزہ شریفانہ اور مقدس جذبات چھو بھی نہیں گئے۔ فراقؔ کی شاعری میں عورت
کا سچا اور مکمل روپ نظر آتا ہے، وہ صرف محبوبہ ہی نہیں انسان بھی ہے، ماں،
بہن اور بیٹی بھی ہے، وہ سیج کی زینت ہی نہیں رسوئی گھر میں بھی کام کرتی ہے، وہ
لطافت کا پیکر ہی نہیں عام انسانوں کی طرح کھانا بھی کھاتی ہے۔ اس ضمن میں
فراقؔ کی چند ایسی رباعیاں روپ سے پیش کروں گا جن کی طرف شاید اب تک توجہ
بہت کم دی گئی ہے۔

ماں اور بہن بھی اور چہیتی بیٹی — گھر کی رانی بھی اور جیون ساتھی
پھر بھی وہ کامنی سراسر دیوی — اور سیج پہ بیسوا وہ رس کی پتلی

وہ چہرہ ستا ہوا وہ حسنِ بیمار — بیچینی کی روح کو بھی آتا تھا پیار
دیکھا ہے کرب کے بھی عالم میں تجھے — ہوتا تھا سکوں لاکھ جانوں سے نثار

وہ ہونٹ ڈرے ڈرے نگاہوں سے دعا — معصوم آنکھوں میں اشک چھلکا چھلکا
زہرابِ دغا کو حسن کرتا ہے قبول — یا رس کا پیالہ شیو نے ہاتھوں میں لیا

دیوالی کی شام گھر پتے اور سجے — چینی کے کھلونے جگمگاتے لادے
وہ روپ دتی مکھڑے پہ اک نرم دمک — بچے کے گھروندے میں جلاتی ہے دیے

کس پیار سے دے رہی ہے میٹھی لوری — ہلتی ہے سڈول بانہہ گوری گوری
ماتھے پہ سہاگ، آنکھوں میں رس ہاتھوں میں — بچے کے ہنڈولے کی چمکتی ڈوری

رکشا بندھن کی صبح رس کی پتلی
چھائی ہو گھٹا گگن پہ ہلکی، ہلکی،
بجلی کی طرح لچک رہے ہیں لچھے
بھائی کے ہے باندھتی چمکتی راکھی

منڈپ کے تلے کھڑی ہو رس کی پتلی
جیون ساتھی سے پریم کی گانٹھ بندھی
جھلکے شعلوں کے گرد بھانور کے سمے
مکھڑے پہ نرم جھوٹ سی پڑتی ہوئی

کس درجہ سکوں نما ہیں ابرو کے ہلال
خیر و برکت کے دھن سناتی ہوئی چال
جیون ساتھی کے آگے دیوی بن کر
آتی ہے سہاگنی سجائے ہوئے تھال

چوکے کی سہانی آنچ مکھڑا روشن
ہے گھر کی لکشمی بناتی بھوجن
دیتے ہیں کر چھلی کے چلنے کا پتہ
سیتا کی رسوئی کے کھنکتے برتن

پریمی کے ساتھ کھانے کا وہ عالم
چھلکے پہ وہ ہاتھ جسم نازک میں وہ خم
لقمے کے اٹھانے میں کلائی کی لچک
دلکش کتنا ہو منھ کا چلنا کم کم،

فنی لحاظ سے یہ رباعیاں کمزور ہیں لیکن ان رباعیات کے فنی پہلو سے یہاں بحث نہیں، دکھانا صرف یہ ہے کہ یہ عورت کی وہ تصویریں ہیں جو اس سے پہلے اردو شاعری میں نظر نہیں آتیں — یہ عورت اور کوئی دوسری نہیں، وہی معشوق ہے جو غزل اور نظم میں ایک سے ہزار ہوا "مومن اور حسرت کے یہاں" اور پھر اختر شیرانی کی نظموں میں عورت اپنے جسم کے ساتھ سچے روپ میں نظر آتی ہے، وہ خود بھی عشق و وفا کرتی ہے مگر کم کم۔ فراق کا محبوب مرزا شوق کی "زہر عشق" کی ہیروئن کی طرح خودکشی نہیں کرتا۔ (حالانکہ شوق نے بھی پہلی بار عورت کی ایک جاندار اور صحت مند تصویر کھینچی ہے) بلکہ وہ عشق کر کے زندہ رہتا ہے اور زندگی کو بھی پوری طرح برتتا ہے۔ فراق کے یہاں عورت

سچے روپ ہی میں نہیں ہر روپ میں مکمّل نظر آتی ہے۔

فراقؔ کی عشقیہ اور جمالیاتی نظموں میں، ہجر و وصال کی کیفیتوں کے ساتھ ایک اور کیفیت ہے۔ یہ احساسِ تنہائی ہے۔ فراقؔ کو اعتراف ہے کہ اگر ان کی ازدواجی زندگی احساسِ جمال کی دشمن نہ ہوتی بلکہ پر سکون اور صحت مند ازدواجی رشتے سے عبارت ہوتی تو ان کے یہاں عشق کا تصور اور زیادہ مکمل ہوتا۔ وہ بچپن میں ماں کی گود سے اس طرح محروم ہوئے کہ انھیں یہ گود چند لمحوں کے لئے بھی میسّر نہ آ سکی۔ ازدواجی زندگی محرومی اور ناکامی کی داستان رہی۔ انھوں نے بہت سارے عشق کئے۔ سوال یہ نہیں کہ کتنے عشق کیے اور کیسے کیے ــــ اہم سوال یہ ہے کہ کیوں کیے ــــ ماں کی گود سے محرومی ان کے لئے نفسیاتی سطح پر گرہ بن گئی۔ ازدواجی زندگی کی ناکامی نے اور گرہیں ڈالیں۔ ان کی زندگی عشق کی تلاش بن گئی، یہ ایک نارمل زندگی نہ سہی، مگر ایک صحت مند نارمل خواہش کا اظہار ضرور ہے، بار بار عشق کرنا، اور عشق کی گتھی گتھاتا، امرد پرستی کے لئے جواز پیش کرنا یہ سب چیزیں اخلاقی نقطۂ نظر سے معیوب ہے لیکن نفسیاتی نقطۂ نظر شاعر سے ہمدردی کا متقاضی ہے۔ میں کم سے کم فراقؔ کی اس اخلاقی جرأت کی تو داد دوں گا ہی کہ انھوں نے جو کچھ کیا، اور جسے صحیح سمجھا اسے کبھی ذہنی تحریر میں بھی چھپانے کی کوشش نہیں کی، یہ شخصیت اور مزاج کے ساتھ مخلص ہونے کی دلیل ہے۔ لیکن ان مظاہر کے پیچھے دیکھا جائے تو صرف ایک محرک کار فرما نظر آتا ہے، ناآسودہ جنسیت اور وہ احساسِ جمال جسے مجروح ہونا پڑا۔ یہ محرومی شاعر کو اپنی شخصیت کی تکمیل کے لئے بار بار عشق کرنے پر بھی اکساتی ہے اور دوسری راہوں کی طرف بھی لے جاتی ہے۔ یہ عشق ہے اور جاندار عشق ہے۔ مگر اس کا بنیادی محرک اپنی شخصیت کی تکمیل کی خواہش ہے جو شاعری کی سطح پر سماج اور کائنات کی تکمیل کی خواہش بن جاتا ہے۔ اور یہی وہ شدید احساسِ تنہائی ہے جو گھر تو گھر انسان کو اس وسیع کائنات میں بے سہارا محسوس کرا دیتا ہے۔ یہ احساسِ تنہائی عشقیہ شاعری ہی میں نہیں فراقؔ کی منظریہ شاعری میں بھی ملتا ہے ــــ فراقؔ کی

دو بہترین نظمیں "جگنو" اور "ہنڈولہ" ایک طرف تو احساسِ تنہائی کی شدت کی آئینہ دار ہیں دوسری طرف منظریہ شاعری کا بھی نیا نمونہ پیش کرتی ہیں منظریہ شاعری کا ہمارے یہاں مدتوں یہ تصور رہا ہے کہ صرف مناظرِ فطرت کا ذکر کر دینے سے منظر کشی کا حق ادا ہو جاتا ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی تو خیر بچوں کے لکھنے والے تھے مگر منظر نگاری میں ہماری شاعری کا وہ دور جو انگریزی کی فطرت نگاری کے اسلوب سے متاثر ہوا اسمٰعیل میرٹھی اور بچوں کے ذہن کی سطح سے آگے نہ بڑھ سکا۔ اقبال کی بعض نظموں میں سچی اور حقیقی منظر نگاری ملتی ہے یا پھر جوش نے اردو نظم کو اس جہت میں بہت آگے بڑھایا۔ جوش کی شاعری بنیادی طور پر مصوری کی شاعری ہے۔ مناظر، اشخاص، اور واردات قلب کی جتنی نازک اور متنوع تصویریں جوش کے یہاں ملتی ہیں، دوسروں کے یہاں نہیں ملیں گی۔ منظر نگاری کا سلسلہ غزل کی خارجیت کے عنصر سے ضرور ملتا ہے لیکن غزل میں یہ خارجیت عام طور پر احساسِ جمال سے کوئی رشتہ نہیں جوڑتی۔ البتہ مصحفی ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری "حواس" کی شاعری ہے مصحفی کی غزلوں میں رنگ، بو، لمس اور آواز کے اتار چڑھاؤ ہر پہلو سے اتنے نمایاں ہیں کہ صرف دل اور دماغ ہی نہیں بلکہ حواس خمسہ کی سیری ہو جاتی ہے۔ اساتذہ غزل میں میر، سودا، درد، آتش، جرأت، غالب، اور مومن کے یہاں یہ خصوصیت کہیں کہیں مل جاتی ہے مگر (images) بکھرے ہوئے ہیں کوئی (image) مکمل تاثر اسی وقت چھوڑ سکتا ہے جب اسے ایک یا دو حواس سے نہیں بلکہ تمام حواسوں سے محسوس کیا جائے۔ فراق کی منظریہ شاعری میں حواس خمسہ کی ہی تشفی نہیں ہوتی بلکہ ان کی حقیقی حسِ منظر کے پیچھے دھڑکتے ہوئے "دل" کائنات کی نبض اور زمانے کی روانی کو بھی چھو لیتی ہے۔ یہ منظر نگاری شرر کے ناولوں کی منظر نگاری اور اردو کے شاعرانِ فطرت کی تصویر کشی سے مختلف چیز ہے۔ یہاں منظر اور انسان دو الگ الگ چیزیں نہیں بلکہ منظر میں انسان کا دل، فطرت کے رنگ و بو میں انسان کی رگوں کا جھٹکا بولتا ہوا ہے اور انسان کے دل میں فطرت اپنی تمام رنگ

سامانیوں اور فتنہ کاریوں کے ساتھ اتر آئی ہے منظر فراق کو اپنی حد تک ہی نہیں دکھائی دیتا بلکہ نئے افقوں کی طرف بھی ان کے تخیل کو لے جاتا ہے، اگلے اور پچھلے زمانے کے امکانات اور توانائیوں کا بھی شعور عطا کرتا ہے اسی لحاظ سے "جگنو" اور "ہنڈولہ" منظریہ شاعری ہی کی نہیں بلکہ جمالیاتی اور فکری شاعری کے امتزاج کی بھی کامیاب مثالیں ہیں۔

جگنو کے پس منظر میں بھری برسات امنڈ کر گرج رہی ہے، برستی برسات میں ایک گھر تنہا رہا ہے، ایک پیپل کا پیڑ صدیوں کی پرانی تہذیب کی طرح کھڑا ہوا ہے۔ جو کئی نسلوں کا بچپن جوانی اور بڑھاپا دیکھ چکا ہے مگر خود اس کی قوت نمو اسے اب تک زندہ رکھے ہوئے ہے۔ یہ موسم اور گھر کے صحن اور ایک پیڑ کی تصویر نہیں۔ زمانے کے بہاؤ اور تہذیب کے ارتقا کی تصویر ہے۔ اس تہذیب کی کچھ ایسی روایتیں بھی ہیں جو بچپن کے خوابوں کو حقیقت کا رنگ دے دیتی ہیں۔ جگنو یادوں کے اندر سلگتے ہوئے وہ رنگین لمحات ہیں جو دل کو لبھاتے ہیں مگر ہاتھ نہیں آتے۔ شاعر ان لمحات کی روشنی کے سہارے اپنی ماں تک پہونچنا چاہتا ہے۔ جو چیز ماں کی یاد دلاتی ہے وہ بھری دنیا میں تنہا ہونے کا احساس ہے، جو جوانی کی حدوں کو چھوڑ کر بھی رفاقت کے آب حیات سے سیراب نہیں ہو سکا۔ اس نظم میں ماضی کی ان دیکھی اور ایسی یادوں کے سہارے جو آسودہ آرزوؤں کے پیکر ہیں، فراق نے ماں کی ایسی جیتی جاگتی اور زندہ تصویر بنائی ہے جسے زمانے کے بہاؤ کی تیزی مٹا سکتی ہے نہ حوادث و انقلابات کی آندھیاں۔ اس نظم کا اساسی محرک "احساس تنہائی" ہے، یہی احساس تنہائی اور رفاقت کی نا آسودہ خواہش "ہنڈولہ" کے مصرعوں میں لہو بن کر دوڑ رہی ہے۔ میں فراق کے احساس تنہائی کی شدت پر اس لئے زور دے رہا ہوں کہ ایک طرف تو یہ احساس ان کی جنسی زندگی اور عشقیہ شاعری کا محرک ہے، دوسری طرف منظریہ شاعری کی روح۔ "ہنڈولہ" بھی بچپن کی یادوں کا ہی

ایک مرقع ہے، مگر یہ شاعر کا انفرادی بچپن ہی نہیں، پوری قوم اور تہذیب کے بچپن اور ارتقا کا گہوارہ ہے۔ یہاں وطن بھی فراق کے لئے ماں کی گود کا نعم البدل ہے، یہی احساس بڑھ اور پھیل کر تمام کائنات اور فطرت کو "آغوشِ مادر" بنا دیتا ہے "ہنڈولہ" میں ہندوستانیت کا عنصر زیادہ طاقت ور نظر آتا ہے یوں تو فراق کی پوری شاعری ہندوستانی فضا کی عکاسی ہے اور فراق نے بطور خاص اردو شاعری کو ہندوستان کے آب و گل سے "ڈھالنے کی کوشش کی ہے، لیکن فراق کی ہندوستانیت محض ہندوستانی دیو مالا کے حوالوں اور ناموں، ہندوستانی موسموں اور مہینوں، ہندوستانی تیوہاروں اور تاریخی واقعات کے دہرانے سے تشکیل نہیں پاتی بلکہ اس کا خمیر ہندوستانی تہذیب کی تمام مادی اور روحانی، سماجی اور مذہبی، معاشی اور اخلاقی قدروں کی گہری بصیرت سے اٹھا ہے۔ "جگنو" میں بھی ہندوستانیت کی روح کارفرما ہے اور "ہنڈولا" میں بھی اور روپ کی رباعیوں میں بھی۔ منظریہ نظموں میں یہ کوشش ہندوستان کی فضا کے گہرے احساس اور عرفان کا پتہ دیتی ہے۔ ان نظموں میں منظر سے شاعر مانوس ہے اور منظر کو انسان سے اُنس ہے ؎

یہ ماں کی گود کا احساس سب مناظر میں — قریب و دور زمیں میں یہ بوئے وطنیت
یہ پتی پتی پہ گلزار زندگی کے کسی — لطیف نور کی پرچھائیاں سی پڑتی ہیں
بہم یہ حیرت و مانوسیت کی سرگوشی

فطرت سے مانوسیت کے احساس کے پس پردہ وہی رفاقت کی تلاش کا جذبہ ہے جسے طفلی کے ایام سے ماں کی آغوش کی آسودگی میسر نہ آ سکی اور جو بلوغ کے ساتھ گہرا زخم بنتا گیا۔

ندیم کھا گئی مجھ کو نظر جوانی کی — بلائے جان مجھے ہو گیا شعورِ جمال
تلاشِ شعلۂ الفت سے یہ ہوا حاصل — کہ نفرتوں کا اگن کنڈ بن گئی ہستی

بچا کے رکھی تھی میں نے امانتِ طفلی　　اسے نہ چھین سکے مجھ سے دستِ بُردِ شباب

یہی امانتِ طفلی جو دستِ بُردِ زمانہ سے بچا بچا کے رکھی گئی ہے، فراق کی جمالیاتی، عشقیہ اور منظریہ شاعری کا دل ہے یہی امانتِ طفلی شاعر کے ازلی اور ابدی احساسِ تنہائی کے ہاتھوں "محفلوں میں خلوت" اور "خلوت میں محفلوں" کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔

"مجھے تنہائی سے ہم آہنگ ہونے میں میری شاعری سے پیدا شدہ اور گونا گوں دلچسپیوں سے پیدا شدہ افتادِ طبیعت نے کافی مدد پہونچائی ہے .... تنہائی ..... بھی حیات آور ثابت ہوتی ہے۔"

تنہائی خلاق ہونے کے باوجود جان لیوا بھی ہے۔ شاعری مجموعی طور پر انسان کے اسی ازلی احساسِ تنہائی کے لئے مرہم فراہم کرتی ہے۔ تنہائی فراق کی شاعری میں جس طرح مسیحا بن گئی ہے اس کی مثالیں کم ہی ملیں گی ...... ہماری جدید شاعری احساسِ تنہائی کی پروردہ ہے اور آج بھی لَے ہر ساز کے پردوں میں سنائی دیتی ہے۔ لیکن اگر اسے انسانی تہذیب کی اعلیٰ اقدار میں رچا یا بسا یا نہ جائے اور یہ "غم ذات" کی نوحہ خوانی بن جائے تو طبیعت میں انقباض اور گھٹن پیدا کر دیتی ہے تنہائی کا مداوا نہیں بنتی۔ برٹرینڈ رسل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ہمارے عہد کا سب سے خطرناک مرض احساسِ تنہائی ہے ...... یہ مرض مشینی تہذیب کی بدترین لعنتوں میں سے ایک ہے۔ فراق نے اس مرض کا مداوا فطرت سے ہم آہنگی اور مانوسیت میں تلاش کیا ہے۔ اسی لئے ان کی تنہائی ایک فرد کا ذاتی المیہ نہیں بلکہ کائنات میں انسان کی ازلی تنہائی کا ایک مستقل مداوا بن جاتی ہے۔ اور فراق کو یہ نسخۂ کیمیا، قدیم ہندوستانی ادب اور تہذیب کی فطرت پرستی کے صحیفوں میں ملا ہے۔

جھلکیاں (پرچھائیاں) اور "آدھی رات" منظریہ اور جمالیاتی شاعری کی ہی بہترین مثالیں نہیں بلکہ اردو کی بہترین نظموں میں سے ہے۔ ان نظموں کے حسن

اور مقبولیت کا فراق کو پورا احساس ہے اس لئے وہ اپنی نظموں کے ذکر میں بار بار ان نظموں پر زور دیتے ہیں۔ ان نظموں میں احساس تنہائی کی وہ خلاقانہ لہر بھی ہے جو غم ذات کو آفاقیت سے ہم آہنگ کرتی ہے اور رات کی وہ کیفیت بھی جن کی بنا پر فراق کو خود ان ہی کے الفاظ میں "شاعر نیم شبی" کہا جا سکتا ہے ان نظموں کو ہماری شاعری کے ہر مکتب خیال سے تعلق رکھنے والے اہم نمائندوں نے پسند کیا اور سراہا "رقص شباب" بھی اچھی جمالیاتی نظموں میں سے ہے مگر ان دو نظموں کے ساتھ شمار نہیں کی جا سکتی۔ ان نظموں میں ایک اچھوتا اور تازہ کار اسلوب بھی ملتا ہے جو ہماری نظم کے لئے بالکل نیا ہے۔ فراق نے منظریہ شاعری کا جو معیار قائم کیا ہے اس پر ان کی یہ دو نظمیں واقعی پوری اترتی ہیں۔

"مصوری کے ساتھ ان کیفیات کو بھی پیدا کر دینا جو لطیف و بلند اور تربیت یافتہ شعور مناظر کو دیکھ کر نیم شعوری طور پر محسوس کرتا ہے کہ انھیں بھی منظریہ شاعری کے ذریعے پیدا کر دینا میرے نزدیک کامیاب منظر نگاری ہے، محسوسات کو فکر یا Thought کا مرتبہ دے سکنا منظریہ جمالیاتی شاعری کی انتہائی منزل ہے۔ جو اس خمرے تفکر کا کام لینا بلند جمالیاتی اور منظریہ شاعری ہے۔ یہ تفکر کسی زبان کی آغازی یا ابتدائی منظریہ شاعری میں پیدا نہیں ہوتا۔ جو اس خمرہ کی تہذیب صدیوں کی تربیت چاہتی ہے۔"

ان نظموں میں فراق نے جس طرح سے محسوسات کو فکر بنا دیا ہے اس کی مثال چند مصرعوں میں پیش کرتا ہوں۔"

یہ روپ سر سے قدم تک حسین جیسے گناہ

کسی خیال میں ہے غرق چاندنی کی چمک

حیات و موت میں سرگوشیاں سی ہوتی ہیں

(پرچھائیاں)

جدھر نگاہ کریں اک اتھاہ گم شدگی

جھلک رہا ہے پڑا چاندنی کے درپن میں
رسیلے کیف بھرے منظروں کا جاگتا خواب

سیاہ روس ہے اب کتنی دور برلن سے؟

کنول کی چٹکیوں میں بند ہے ندی کا سہاگ

ترانے جاگنے والے ہیں تم بھی جاگ اٹھو

یہ کائنات اب اک نیند لے چکی ہوگی

اک آدمی ہے کہ اتنا دکھی ہے دنیا میں

لگے ہیں کان ستاروں کے جس کی آہٹ پر
اس انقلاب کی کوئی خبر نہیں آتی

زمانہ کتنا لڑائی کو رہ گیا ہوگا مرے خیال میں اب ایک بج رہا ہوگا

زمیں سے تا بہ فلک انتظار کا عالم

خود اپنے آپ میں یہ کائنات ڈوب گئی

(آدھی رات)

ان نظموں میں ہنگامی مسائل کی طرف بھی جو اشارے ہیں وہ اتنے شاعرانہ ہیں کہ ایک مخصوص سوال وقت کی حدوں کو پھلانگ کر ایک مستقل سوال بن جاتا ہے۔

سیاہ روس ہے اب کتنی دور برلن سے

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ سوال تمام انسانیت کے سامنے کھڑا ہوا ہے اور نیکی بدی کی جنگ میں ہمیشہ سوالیہ علامت بنا رہے گا۔ مرے خیال میں اب ایک بج رہا ہو گا۔ وقت ایک کے کانٹے پر آ کر ٹھہرا ہوا محسوس ہوتا ہے لیکن یہ ٹھہراؤ ایسا ہے جس کے پیچھے وقت کا دریا اپنی پوری تیزی تندی سے امڈتا چلا آ رہا ہے۔ اسی ضمن میں فراقؔ کی دوسری مسائلی نظموں کا ذکر بے محل نہ ہو گا۔ فراقؔ کی وہ نظمیں جنھیں وہ خود اشتراکی اور عارضی کہتے ہیں اس فنکارانہ رنگ و روغن سے بڑی حد تک محروم ہیں "تلاشِ حیات" "دھرتی کی کروٹ" "ڈالر دیس" "دو نیاں" "داستانِ آدم" کہیں کہیں تو فراقؔ کے منفرد لب و لہجے سے چمک اٹھتی ہیں مگر یہ چمک کسی بھی نظم میں مستقل نہیں بن پاتی۔ ہنگامی موضوعات پر بعض دوسرے ترقی پسند شاعروں نے بہت رچی ہوئی اور فنکارانہ نظمیں لکھیں ہیں' مخدومؔ' اختر الایمان' سردار جعفری' ساحر اور کیفی کی کئی نظمیں ہنگامی ہوتے ہوئے بھی فنکارانہ رچاؤ لئے ہوئے ہیں جنھوں نے ان نظموں کو "ہنگامی" کے علاوہ اور بھی بہت کچھ بنا دیا ہے۔ اسٹالن کی شخصیت کمیونسٹ اور غیر کمیونسٹ دنیا میں کتنی ہی معتوب ٹھہر چکی ہو مگر مخدوم کی نظم "اسٹالن" کا ہیرو ان تمام حملوں سے محفوظ و مامون نظر آتا ہے۔ یہ موضوع کی بڑائی نہیں شاعری کی بڑائی ہے' فراقؔ کی اشتراکی نظموں میں ایسے بند اور ایسے اشعار تو مل جائیں گے جو نہ مر سکنے والی شاعری کا آب و رنگ لئے ہوئے ہیں۔ مگر

مجموعی طور پر فراقؔ کی یہ نظمیں اس دور میں لکھی گئی اکثر نظموں سے زیادہ مختلف نہیں۔ کاش فراقؔ "آدھی رات" اور جھلکیاں (پرچھائیاں) ایسی ہی نظمیں ان موضوعات پر لکھتے اور فراقؔ کی فنکارانہ قدرت سے یہ بعید بھی نہ تھا، مگر ایک تو برا ہو زمانے کی ہوا اور دوسرے غزل کا جس نے فراقؔ کو اتنی ذہنی فراغت" ہی نہ دی کہ وہ وقتی مسائل کو اسی طرح شاعری بنا سکتے جس طرح وہ مذکورہ بالا نظموں میں شاعری بن گئے ہیں۔ فراقؔ کی یہ دو نظمیں اردو شاعری کے شاہکار ہیں مگر یہ خواہش غیر فطری اور نامناسب نہیں کہ اگر فراقؔ اردو کو ایسی کئی نظمیں دیتے تو آج ہمارا سرمایہ نظم زیادہ وقیع ہوتا۔ فراقؔ کی وہ نظمیں جو ان کی نظر میں "اشتراکی" ہیں ترقی پسند ادب کے کسی بھی انتخاب میں تو جگہ پا سکتی ہیں مگر شاید اردو نظم کے جامع انتخاب میں ان کی عشقیہ جمالیاتی اور منظریہ نظموں کو ہی جگہ ملے گی کیونکہ ادبی اور صحافتی اسلوب کا فرق کسی فن پارے کی ادبی قدر و قیمت کو پرکھنے کی سب سے بڑی کسوٹی ہے، یہاں یہ ذکر کرنا بھی ضروری ہے کہ فراقؔ پر ترقی پسند تحریک کا جو اثر پڑا ہے اسے نظر انداز کرکے انکی شاعری کو سمجھا نہیں جا سکتا، مارکسی فکر نے بھی ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ کو نکھارا، سنوارا، اور آفاقیت کے ضمیر میں رچایا بسایا ہے، اگر فراقؔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ نہ چلتے تو وہ بھی اپنے کئی ہم عمر و ہم عصر شعرا کی طرح "طاق نسیاں" کی زینت بن چکے ہوتے، فراقؔ کی جدیدیت، جس نے انھیں ترقی پسند تحریک میں بھی اور اس کی خامیوں پر تنقید کرنے والے بعد کے دور میں بھی ادب کے مزاج کا رمز شناس بنائے رکھا، ترقی پسند تحریک ہی کا فیضان ہے۔ اشتراکی فکر و نظر کے سچے عرفان ہی نے انھیں یہ احساس بھی دلایا کہ ترقی پسندی سیاسی اور ہنگامی مسائل ہی سے عبارت نہیں ہے، عشقیہ اور جمالیاتی منظریہ شاعری بھی ترقی پسند ہو سکتی ہے بشرطیکہ انسان کا انسان سے اور کائنات سے صحت مند مادی، ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم رہے۔ انتہا پسندی کے دور میں بھی جب کہ انھوں نے "صحافتی نظمیں" لکھیں ان کا یہ احساس

کہ ادب کسی ایک ذہن یا تحریک یا پارٹی کی پیداوار نہیں ہوتا انسانی تہذیب کی پیداوار ہوتا ہے، انھیں شاعرانہ حیثیت سے زندہ رکھنے میں مددگار ثابت ہوا ہے!

"ادب کو اس طرح نہیں بدلا جا سکتا جس طرح کسی نظامِ حکومت کو بدلا جاتا ہے۔"

"نہیں ادب میں ترقی پسندی کے معنی و مفہوم کو وسیع کرتا ہے، انسانی جمال کا احساس شہوانیت یا جنسیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا لیکن ترقی یافتہ عشقیہ شاعری نہ شہوت پرستی ہے نہ تخیلی طور پر جنسی بھوک پیاس کی تشفی ہے۔"

ترقی پسند ادب اور اس کے رجحانات پر فراق کی تنقید کسی دشمن کی تنقید نہیں بلکہ ایک دوست اور رفیق کار کی تنقید ہے۔ مجھے ان نقادوں پر حیرت ہوتی ہے جو فراق کو بڑھانے اور ان کے ادبی مرتبے کو بلند کرنے کے لئے یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ انھیں ترقی پسند تحریک اور ادب سے یکسر بری الذمہ اور غیر متعلق ثابت کیا جائے حالانکہ فراق کی تحریریں خود ایسے ناقدان مشفق اور نادان دوستوں کی تردید کرتی ہیں۔ اس بات سے تو انکار کیا ہی نہیں جا سکتا کہ ترقی پسند ادب نے اردو میں بعض اعلیٰ قدروں کا سچا عرفان پیدا کیا ہے جس کے بغیر ہمارا ادب آگے نہ بڑھ سکتا اس عرفان کے پیدا کرنے میں فراق اس طرح شریک رہے ہیں کہ انھوں نے ہم عصر ادب کا ہمیشہ اثر بھی قبول کیا ہے اور اپنی شاعری سے اس عرفان کو ادب کی زمینوں میں مستحکم بھی کیا ہے۔

فراق نے اپنے اس لیب منظر میں مفکرانہ رباعیوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور یہ حقیقت ہے کہ فراق کی رباعیوں میں سے ایسی رباعیات بہ آسانی منتخب کی جا سکتی ہیں جنھیں اردو کی اعلیٰ فکری شاعری میں اہم مقام ملنا چاہئے "گل نغمہ" میں فراق نے ایسی رباعیات کو "الہام نما" کے عنوان کے تحت یکجا کر دیا ہے، فراق کی پوری شاعری میں ایک نئی زبان کے امکانات ملتے ہیں جو الفاظ، محاوروں، امثال، تشبیہات و استعارات

کا ذخیرہ ہندوستان کے قدیم ادب اور روزمرہ کی بول چال سے فراہم کرتی ہے۔ جدید دور میں اس سلسلے کی پہلی کامیاب کوشش یگانہ کے یہاں ملتی ہے۔ انھوں نے ٹھیٹ اردو کو فنکاری کی زبان بنا دیا۔ فراق نے ٹھیٹ اردو میں سنسکرت کے الفاظ و اصطلاحات، کھڑی بولی اور برج بھاشا کی شاعری کا رس، روایتیں بھی شامل کر کے اپنے اسلوب کے لئے ایک منفرد انداز بیان تعمیر کیا۔ یہاں یہ بات اہم ہے کہ فراق اور یگانہ میں بھی مماثلتیں بہت نمایاں ہیں۔ دونوں نے غزل کو ایک بار پھر زندگی کی توانائی دی۔ دونوں کا لہجہ بانکپن لئے ہوئے ہے۔ دونوں کی شاعری دل کے ساتھ دماغ کو بھی جھنجھوڑتی ہے۔ کہیں کہیں فراق کے یہاں یگانہ کے منفرد لہجے کی پرچھائیاں بھی ملتی ہیں۔ خاص طور پر غزل میں جب مسائل حیات کا ذکر آئے اور رباعیات میں جب فکر عالیہ کا اظہار ہو۔ یہ بحث اس مضمون میں بے محل تو نہ ہو گی مگر بیجا طوالت کا باعث ہو گی اس لئے میں ایسی مثالیں دینے سے گریز کر کے صرف یگانہ اور فراق کی مماثلت کی طرف اشارہ کرنا کافی سمجھتا ہوں۔ روپ کی تو تمام رباعیات ایسی ہیں جو ہندوستانیت، عشق کے ہمہ گیر تصور، رچے ہوئے احساس جمال، مخصوص زبان اور منفرد لہجے کی وجہ سے اردو کی رباعیوں کے ذخیرے میں بغیر نام لیے شامل کر دی جائیں تب بھی الگ پہچان لی جائیں گی۔ لیکن "الہام نما" کی بھی بیشتر رباعیات ایسی ہیں جو فراق کی انفرادیت کی گہری چھاپ لئے ہوئے ہیں۔ میں صرف چند رباعیاں پیش کرنا چاہتا ہوں۔

دن ڈوب گیا تو بات کچھ اور بھی ہے
آنکھ اوجھل واردات کچھ اور بھی ہے
خاموشی و تیرگی و خنکی کے سوا
اے انجم و ماہ رات کچھ اور بھی ہے

صحرائیں زماں مکاں کے کھو جاتی ہیں
صدیاں بیدار رہ کے سو جاتی ہیں
اکثر سوچا کیا ہوں خلوت میں فراق
تہذیبیں کیوں غروب ہو جاتی ہیں

ہر ساز سے ہوتی نہیں یہ دھن پیدا — ہوتا ہے بڑے جتن سے یہ گن پیدا
میزانِ نشاط و غم میں صدیوں تل کر — ہوتا ہے حیات میں توازن پیدا

ہر چیز یہاں اپنی حدیں توڑتی ہے — ہر لمحے پہ صد عکسِ بقا چھوڑتی ہے
اک سبزۂ پامال کی پتی بھی — ہمدم قلبِ ابد میں جڑ پھوڑتی ہے

اک حلقۂ زنجیر تو زنجیر نہیں — اک نقطۂ تصویر تو تصویر نہیں
تقدیر تو قوموں کی ہوا کرتی ہے — اک شخص کی قسمت کوئی تقدیر نہیں

فراق کی نظموں اور رباعیات میں بھی کہیں کہیں غزلوں کی طرح فنی اسقام مل جاتے ہیں جن کی فراق ایسے شاعر کے یہاں موجودگی کھٹکتی ہے، یہ تو صحیح ہے کہ اچھی شاعری عروض کے پیمانوں میں ناپی اور جکڑی نہیں جا سکتی مگر فراق احتیاط سے کام لیتے اور بسیار گوئی سے بچتے تو یہ خامی آسانی سے دور ہو سکتی تھی۔ فراق کی شاعرانہ بڑائی ان کی اچھی شاعری کی وجہ سے ہے اور اس میں ان خامیوں کا ذکر نہیں آتا لیکن مشکل یہ ہے کہ بڑوں کی کمزوریاں بعد میں آنے والے چھوٹوں کے لئے غلطیاں کرنے کا جواز بن جاتی ہیں، مثال کے طور پر فراق نے خود اس بات کا ذکر کیا ہے کہ "ترقی پسند شعرا فن اور زبان کی طرف مناسب توجہ نہیں کرتے۔ لیکن کوئی ترقی پسند یا نیا شاعر اپنی ان کمزوریوں کے لئے خود فراق کی شاعری سے جواز پیش کرے تو نہ وہ حق بجانب ہوگا اور نہ خود فراق میں نے چلتے چلتے اس طرف محض اس لئے اشارہ کیا ہے کہ فراق کے مخالف ان کی اسی رائی ایسی خامی سے پربت بنا لیتے ہیں، دوسری چیز فراق کی وہ "استادانہ" غزل ہے جس میں وہ کوئی قافیہ چھوڑنا نہیں چاہتے اس سے ان کی استادی تو ضرور ظاہر ہوتی ہے مگر ہم فراق سے جس "ماورائے سخن" چیز کی توقع کرتے ہیں وہ کبھی کبھی پوری نہیں ہوتی۔ فراق نے غزل

کو بہت کچھ دیا اور آج کی غزل فراق کے بغیر وہ بن بھی نہیں سکتی تھی جو وہ آج ہے، لیکن فراق کی "استادی غزل" نے اردو نظم کو ایک ایسے شاعر کی شاہکار تخلیقات سے محروم رکھا ہے جو "جگنو" "ہنڈولہ" "شام عیادت" "جدائی" "آدھی رات" "پرچھائیاں" روپ اور الہام نما کی رباعیوں ایسی چیزیں تعداد میں بھی بہت دے سکتا تھا۔

— ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اب فراق اپنی ساری تخلیقی اپج اور توانائی ختم کر چکے ہیں — پچھلے دس بارہ سال سے وہ صرف غزلیں کہہ رہے ہیں، اور غزلیں بھی روایتی اور استادانہ۔ یہ غزلیں رسالوں کا پیٹ تو بھر سکتی ہیں لیکن فراق کے نام کو چمکا نہیں سکتیں۔ فراق نے غزل میں کتنا ہی اہم اضافہ کیوں نہ کیا ہو لیکن اردو شاعری کا مستقبل غزل سے نہیں نظم وابستہ ہے اور اسی لحاظ سے ان کی شاعری مستقبل کے امکانات کی نشان دہی میں ناکام رہتی ہے۔ ادھر کچھ مدت سے فراق کو اپنی شاعری کی عظمت کا بھی ضرورت سے زیادہ احساس ہو گیا ہے۔ اس پر خود غلط احساس نے ان کی تخلیقی قوت کو ماند کر دیا ہے۔ وہ اساتذۂ متقدمین کی صف میں اپنے کو شامل کروانے پر زیادہ مُصر نظر آتے ہیں اور اسی مناسبت سے جدیدیت سے ان کا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ فراق کا مزاج ہمیشہ سے کلاسیکی رہا ہے، انھوں نے نہ صرف ہیئت میں کوئی انقلاب آفریں تجربہ نہیں کیا، بلکہ موضوعات و مسائل کی حد تک بھی وہ کلاسیکیت کی حدود سے بہت آگے نہیں نکل سکے۔ فراق کا یہ دعوٰی کہ انھوں نے پہلی بار ہندوستانیت کو اردو ادب میں روشناس کرایا، بجائے خود مشتبہ ہے، کیونکہ ان کے اس دعوے کو وہی آنکھ بند کرکے مان سکتا ہے جس کی نظر میں ہندوستان کے فارسی گو شعرا، اردو کے قدیم اور اساتذۂ متقدمین کا سرمایہ نہ ہو — ہندوستانیت ہمیشہ سے اردو شاعری کے خمیر میں رہی ہے کیونکہ شاعری اپنی مقامی روایات اور آب و گل سے آزاد ہو ہی نہیں سکتی — فراق کی ہندوستانیت، قدیم ہندو، فلسفے اور ادب کی روایات کی تجدید اور بازیافت ہے، اس طرح وہ نو کلاسیکیت (Neo-classicism)

کے مبلغ بن جاتے ہیں۔ فطرت سے قرب کا احساس کلاسیکی سنسکرت شاعری کا طرۂ امتیاز
بھی لیکن اسی رنگ میں یہ احساس آج کی شاعری کا جوہر نہیں بن سکتا کیونکہ آج کے
تقاضے مختلف ہیں، انسان آج فطرت سے کٹ چکا ہے۔ مشینی عہد کی پیچیدگیوں میں وہ
آفاقیت، جو انسان تو انسان، شجر اور حجر کو بھی ایک برادری میں منسلک کر دیتی ہے،
ایسا تصور ہے جس کا حقیقت سے اب کوئی واسطہ نہیں رہا۔ فراق پر کلاسیکیت کا یہ غالب
اثر ان کو پوری طرح جدیدیت سے ہم آہنگ نہیں ہونے دیتا ـــــ جدیدیت سے انکی
دوری کا ایک سبب وہ فارم بھی ہے جسے انھوں نے بطور خاص اپنے لیے مخصوص کیا
ہے۔ غزل میں کتنی ہی تبدیلیاں لائی جائیں لیکن غزل کے بنیادی ڈھانچے کو نہیں توڑا
جا سکتا ـــــ آج کے انسان کے بہت تجربات، نئی زبان، اظہار کے نئے پیرایوں
اور اسالیب کے متقاضی ہیں۔ قافیہ ردیف، ارکان کی پابندی اور غزل کا روایتی
مزاج اردو شاعری کے واقعی جدید بننے کے عمل میں سب سے بڑی رکاوٹ بنا ہوا
ہے ـــــ اور فراق ان ہی پابندیوں کے شاعر ہیں۔ اسی لیے میں نے ابتدا میں انھیں غزل گو
اساتذہ کے سلسلے کی آخری کڑی کہا ہے۔ اب شاید غزل فراق کے درجے کا شاعر بھی
پیدا نہ کر سکے لیکن نظم فراق کی نظم سے بہت آگے بڑھ چکی ہے اور خود فراق سے پہلے
بھی نظم کو اقبال ایسا شاعر مل چکا تھا جس کی فکری بلندی کو نظم ساری ترقی کے باوجود اب
تک دوبارہ نہیں چھو سکی ہے۔ نظم میں فراق کی اہمیت اسی حد تک ہے کہ انھوں نے محض ایسے
امکانات کو برتا جو آنے والے دور کی نظم کا لہجہ متعین کرنے میں معاون ثابت ہو سکتے تھے۔
تحتِ نغمہ کیفیت، خود کلامی، دروں بینی، خارجی مناظر اور داخلی کیفیات کا امتزاج، دھیمی
دھیمی آنچ لیے ہوئے کسک، تنہائی کا احساس اور اپنے آپ کو کھو دینے کی تشنگی فراق کی
نظموں کو اقبال اور جوش کی نظموں کے مقابلے میں آج کی نظم سے قریب تر لاتی ہیں۔ لیکن
ان تمام خصوصیات کا بھرپور اظہار سوائے دو چار نظموں کے خود فراق کے یہاں نہیں
ہوتا ـــــ اور اب جب کہ فراق اپنی شاعری کے سارے امکانات کو ختم کر چکے ہیں اُن سے

یہ توقع رکھنا کہ وہ آیندہ کوئی زیادہ وقیع کارنامہ پیش کر سکیں گے، محض خوش فہمی ہوگی فراقؔ اس نسل کے شاعر ہیں جو ہندوستان کی آزادی کی تحریک کے زیر سایہ پروان چڑھی اور جو اپنا تاریخی رول ختم کر چکی ہے ۔۔۔ اس نسل نے قدیم روایات سے اتنی کھلی ہوئی بغاوت ہرگز کبھی بھی نہ کی جدید عہد کا نقیب بن سکتی۔ فراقؔ کے یہاں بغاوت کے جو عناصر ملتے ہیں وہ بھی ماضی کے ورثے سے ہی ماخوذ ہیں۔ فراقؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قدیم روایات کی توسیع کی اور انھیں آج کی زبان عطا کی۔ فراقؔ ہندوستانیت پر کتنا ہی زور کیوں نہ دیں لیکن ان کا لہجہ اور ان کی شاعری کا بنیادی آہنگ غزل کی عجمی لے سے کبھی بھی آزاد نہیں ہو سکا، مغربی شاعری کا مطالعہ، اور اس سے اثر پذیری بھی ان کی اس لے کو کم نہیں کر سکی، ان کی نظم میں بھی مغربی رنگ سے زیادہ عجمی لے اور کلاسیکیت ہی غالب نظر آتی ہے۔ اسی لئے فراقؔ کے پورے شعری کارنامے کو جدیدیت کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے کلاسیکیت کا تسلسل سمجھنا ہی زیادہ مناسب ہوگا۔

○

قاضی عبدالستار

دارا شکوہ

یہ ناول اردو ناول نگاری کی تاریخ میں منجملہ دیگر چیزوں کے اس لیے بھی یاد رکھا جائے گا کہ اس میں مصنف نے ایک ایسی تکنیک برتی ہے جس میں پڑھنے والا محض ناول پڑھتا نہیں بلکہ واقعات کو اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور رزم و بزم میں شریک بھی ہو جاتا ہو۔

"دارا شکوہ پڑھ کر محمد حسین آزاد یاد آئے۔ یہ ماہرانہ دسترس آزاد ہی کے یہاں ملتی ہو ——

قاضی عبدالستار کا یہ ناول ان کے شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔

ماھنامہ ساقی کراچی

قیمت ۴ روپے ۵۰ پیسے

منظر سلیم

مجاز: حیات اور شاعری

مجاز اپنے عہد کے مقبول ترین اور محبوب ترین شاعر تھے
ان کی زندگی اور شاعری پر منظر سلیم کا یہ طویل مقالہ
جدید تنقیدی سرمایہ میں ایک خوشگوار اور اہم اضافہ ہے۔
یہ پہلی تصنیف ہے جس میں اردو کے اس محبوب اور ممتاز
شاعر کے عہد کی ادبی، تہذیبی، سماجی اور سیاسی فضا کے
پس منظر میں ان کے ذہنی اور فکری ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہو۔
جس غیر جذباتی انداز میں منظر سلیم نے اردو
کے اس محبوب اور مقبول شاعر کی زندگی کا جائزہ لیا ہے
وہ اپنی مثال آپ ہے۔

ڈاکٹر شارب ردولوی

قیمت ۴ روپے ۵۰ پیسے